Félix Martínez Bonati

La ficción narrativa

Su lógica y ontología



LOM PALABRA DE LA LENGUA YÁMANA QUE SIGNIFICA **SOL**

Segunda edición, octubre de 2001
Primera edición Universidad de Murcia, 1992

I.S.B.N: 956-282-374-1

Diseño, Composición y Diagramación:
Editorial LOM. Concha y Toro 23, Santiago
Fono: 688 52 73 Fax: 696 63 88
web: www.lom.cl
e-mail: editorial@lom.cl

Impreso en los talleres de LOM
Maturana 9, Santiago
Fono: 672 22 36 Fax: 673 09 15

En Buenos Aires *Editores Independientes* (Edin)
Baldomero Fernández Moreno 1217
Fono: 5411-44322840
editoresindependientes@hotmail.com

Impreso en Santiago de Chile.

Nota a la presente edición

La primera, agotada, edición de este libro fue publicada en 1992 por la Universidad de Murcia. He hecho un buen número de correcciones menores para la edición presente. A los datos bibliográficos que doy en la Nota Preliminar, debo agregar que otros dos de los capítulos del libro aparecieron también, con posterioridad a su publicación como artículos en castellano, en inglés: "The Act of Writing Fiction" en *New Literary History*, Spring, 1980, y "On Fictional Discourse", en el enormemente demorado homenaje a Lubomir Dolezel: *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*, editado por C.A. Mihailescu y W. Harmarneh, University of Toronto Press, 1996.

Agradezco cordialmente a Paulo Slachevsky y sus colaboradores en la Editorial LOM su interés y ayuda en este proyecto.

Bremen, agosto de 2000

Nota preliminar

En el prólogo a la primera edición de *La estructura de la obra literaria* (Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1960), prometí dos obras –una sobre la ontología de la ficción y otra sobre modalidades fundamentales de la representación narrativa. Años más tarde, en la nota preliminar a la segunda edición (Seix Barral, Barcelona, 1972), no libre aún de inmoderado optimismo, anuncié la inminente aparición de otro libro mío, escrito, por las circunstancias de su origen, en alemán: *Fiktion und Darstellung (Ficción y representación)*, el cual, si hubiese aparecido, habría cumplido con buena parte de la promesa. Obstáculos varios, no pocos subjetivos, terminaron por anular esos proyectos. *Fiktion und Darstellung* no verá la luz pública, como tampoco mi disertación doctoral de 1956 *(Zur Logik und Ontologie der literarischen Erzählung)*, con la que inicié mis estudios de teoría de la literatura. Hoy me inclino a apreciar positivamente aquellas frustraciones. Náufragos en el océano del papel, podemos dar un giro nuevo a la petición de Cide Hamete de que se le den alabanzas por lo que ha dejado de escribir.

Sin embargo... Los temas de estos trabajos han seguido ocupándome, como han seguido incitándome a escribir los usos de la profesión universitaria y sobre todo el interés de colegas y estudiantes. A través de las últimas dos décadas, alternándolo con estudios sobre Cervantes y temas de la teoría de la interpretación, he tratado de dar respuesta, en artículos y conferencias, a los enigmas de la ficcionalidad. El presente libro reúne mis trabajos acerca del ser de la ficción y el sistema de las modalidades de la representación narrativa del mundo. Seguí en estas publicaciones el orden de los problemas, tal como ellos se me iban mostrando, y por eso su serie cronológica, que con menores alteraciones reproduzco en la secuencia de capítulos, se aproxima a su orden sistemático.

De estos doce capítulos, diez son traducciones o versiones levemente modificadas de artículos que han ido apareciendo desde 1972 en alemán, español e inglés –la lengua según la ocasión de conferencias, coloquios u

homenajes. Las publicaciones originales son: «Die logische Struktur der Dichtung», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (1973); «Erzählungsstruktur und ontologische Schichtenlehre», in *Erzählforschung I*, ed. W. Haubrichs (Göttingen, 1976); «El acto de escribir ficciones», *Dispositio* (1978); «Algunos tópicos estructuralistas y la esencia de la poesía», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (1978); «El sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas», *Dispositio* (1980-81); «Representación y ficción», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (1981); «Towards a Formal Ontology of Fictional Worlds», *Philosophy and Literature* (1983); «Fiction and the Transposition of Presence», *Analecta Husserliana* (1984); «El material de la literatura», *Homenaje a Ana María Barrenechea* (Madrid, 1984); «Mensajes y literatura», *Actas del Congreso de Semiótica Hispánica* (Madrid, 1985).

En el estudio de la ficción narrativa, nos vemos forzados a tocar materias de varias disciplinas: teoría del conocimiento, ontología, narratología, filosofía del lenguaje, estética y lingüística general. Sería tarea enorme –inabarcable, creo, para el investigador individual– pormenorizar los desarrollos especializados que tienen lugar hoy en cada uno de los campos directa o indirectamente pertinentes. El propósito del presente libro no puede ser otro que ofrecer una concepción general del fenómeno y una serie de incisiones en sus varios aspectos que están destinadas a exponer interrogantes. He desistido de actualizar sistemáticamente las referencias bibliográficas así como de agregar nuevos comentarios en defensa o modificación de las tesis que expongo. Mi tratamiento de los varios asuntos de este libro está fundado en el concepto de discurso ficticio que introduje en *La estructura de la obra literaria.* Lo que llamamos literatura en sentido estricto (las «bellas letras», la poesía) constituye un discurso tan ficticio como un personaje de novela o una historia imaginada. Y puesto que es mera imaginación, puede este discurso ser realista o fantástico en varios grados. No siempre se percibe el alcance de este concepto, que creo fundamental para comprender el ser y carácter de la literatura.

Después de tantos años, como es de suponer, debo a la generosidad de muchos los impulsos más fuertes para proseguir estos estudios. Quiero agradecer la atención que les han prestado Dorrit Cohn (Universidad de Harvard), Lubomir Dolezel y Mario Valdés (Universidad de Toronto), Cedomil Goic y Walter Mignolo (Universidad de Michigan, Ann Arbor), Antonio García Berrio (Universidad Complutense, Madrid), Günther Patzig (Universidad de Göttingen), Miguel Ángel Garrido Gallardo (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid), Harald Delius y Hans-Werner Arndt (Universidad de Mannheim), Saúl Yurkievich (Universidad de París), Carlos Albarracín

Sarmiento (Universidad de California), Juan Loveluck (Universidad de South Carolina), José María Paz Gago (Universidad de La Coruña), Myrna Solotorevsky (Universidad de Jerusalem), Jorge Guzmán, Eladio García, Lucía Invernizzi, Federico Schopf y Luis Vaisman (Universidad de Chile, Santiago), Juan Omar Cofré (Universidad Austral de Chile, Valdivia), Manuel Alcides Jofré (Universidad de La Serena, Chile), René Jara (Universidad de Minnesota), David William Foster (Universidad de Arizona), Ruth El Saffar, Graciela Reyes y Leda Schiavo (Universidad de Illinois), Darío Villanueva (Universidad de Santiago de Compostela), Óscar Hahn (Universidad de Iowa), Carlos Cortínez (Universidad de Florida), Ignacio Soldevila, Antonio Risco, Georges Parent y Jean-Claude Simard (Universidad Laval, Quebec), Antonio Gómez-Moriana y Félix Carrasco (Universidad de Montreal), Juan Ferraté y José Varela (Universidad de Alberta, Edmonton), Robert Spires (Universidad de Kansas, Lawrence), Marie-Laure Ryan, Juan Carlos Lértora (Skidmore College), Bernardo Pérez (Rice University), Susana Reisz de Rivarola (Universidad Católica de Lima), Mario Rodríguez (Universidad de Concepción, Chile), Juan Villegas (Universidad de California, Irvine), Emilio Bejel (Universidad de Colorado, Boulder), Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza), Thomas Pavel (Princeton University) y mis colegas Philip Silver, Gonzalo Sobejano y Jaime Alazraki (Columbia University).

En mi recuerdo, los temas de estos estudios se asocian a una conversación que tuve en 1988, en una playa de Galicia, al atardecer del día y de la filosofía, con Carlos Baliñas y Patricio Peñalver.

La deuda mayor de este libro es a José María Pozuelo Yvancos, el catedrático de Teoría de la Literatura de la Universidad de Murcia, a cuya alentadora invitación responden estas páginas.

Nueva York, primavera de 1992

1. Algunos tópicos estructuralistas y la esencia de la poesía

(Un epílogo a *La estructura de la obra literaria)*

El propósito de estas páginas es precisar y desarrollar en algunos puntos el modelo de las funciones del lenguaje y la concepción del lenguaje literario que he presentado en mi libro, *La estructura de la obra literaria*[1]. Para ello, examino críticamente concepciones de Roman Jakobson, Jean Cohen, Francisco Ayala y otros.

Los conceptos de Roman Jakobson sobre «la función poética del lenguaje»

En dos antologías de considerable difusión que contienen trabajos representativos de la crítica estructuralista (*The Structuralists from Marx to Lévi-Strauss*, New York, 1972; *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, Colonia, 1972) se reprodujo una contribución, ya entonces célebre, de Roman Jakobson, titulada «Linguistics and Poetics» (originalmente publicada en la colección de ponencias *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok, M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, 1960). El citado ensayo de Jakobson presenta sucintamente algunos motivos dominantes de la teoría literaria y de la práctica crítica de los estructuralistas. En el centro de ellos están las consideraciones del eminente lingüista sobre las funciones del lenguaje y la naturaleza del lenguaje poético (en gran parte ya presentes en las tesis de 1928, elaboradas junto a Mukarowsky en el Círculo de Praga), consideraciones que difieren de las expuestas en las partes segunda y tercera de mi libro antedicho y repiten puntos de vista que he criticado allí como erróneos. En los párrafos siguientes

---

[1] Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1960; Seix Barral, Barcelona, 1972; Seix Barral, Buenos Aires, 1974; Ariel, Barcelona, 1983. Una versión inglesa, modificada en algunas partes, apareció con el título *Fictive Discourse and the Structures of Literature: A Phenomenological Approach*, trad. Philip W. Silver, Cornell University Press, Ithaca and London, 1981.

haré una crítica general a esta difundida concepción, confrontándola con la versión modificada del modelo de Karl Bühler que he presentado en el libro.

El punto de partida de Jakobson –que corresponde a lo que es hoy un dogma muy usual sobre la naturaleza de la poesía– pone a la reflexión, a mi juicio, en mal camino: «Poetics deals primarily with the question, *What makes a verbal message a work of art?*» Si empezamos dando por sentado que la poesía es un mensaje verbal, y que su naturaleza debe ser definida, sobre esa base, mediante una *differentia specifica*, esto es, suponiendo su identidad genérica fundamental con las diversas especies de mensajes verbales, no podremos aprehender la esencia del fenómeno literario. He explicado detenidamente, en la Tercera Parte de mi libro, lo que puedo resumir aquí de la siguiente manera: considerada la poesía como mensaje, como comunicación real, no es un hecho *verbal* (sino la presentación física de un ícono de un hecho verbal imaginario); considerada como un hecho verbal, no es primariamente un *mensaje* (sino un objeto imaginario presentado a la contemplación, que sólo secundariamente despliega una dimensión simbólica, un «mensaje», no lingüística, hacia el mundo real). (¿Diríamos acaso de alguien que produce la cita textual de un acto lingüístico inexistente, que está dando de sí un mensaje verbal? Se percibe, creo, la disonancia lógica de tal descripción).

En un breve pasaje del texto que comento, insinúa Jakobson una observación del carácter radicalmente singular del discurso poético, concluyendo que «virtually any poetic message is a quasi-quoted discourse with all those peculiar, intricate problems which 'speech within speech' offers to the linguist». En vez de concebir, empero, la poesía como transposición a lo imaginario del acto verbal y sus funciones, Jakobson intenta, como ya señalé, descubrir una función específicamente poética del acto verbal *real*. Para ello, propone un modelo de la comunicación lingüística, que agrega al modelo de Bühler dimensiones aparentemente no consideradas por el autor de la *Sprachtheorie*.

Los términos de la relación comunicativa que Jakobson agrega al modelo considerado en la Segunda Parte de mi libro, son: 1) «contact» –conexión psicofísica o «canal», que establece la relación entre el emisor y el receptor, y porta el mensaje. (Supongo que el ejemplo fundamental de estos «canales» son las ondas del sonido vocal y la percepción auditiva.) 2) «code» –el código empleado en la comunicación, la lengua usada. A las funciones lingüísticas señaladas por Bühler (expresiva, representativa, apelativa; Jakobson: «emotive», «referential», «conative»), que corresponden a los términos situacionales de emisor, objeto y receptor (Jakobson: «addresser», «context», «addressee»), se agregarían *tres* otras: la función *metalingüística* (determinada por la relación del

mensaje con el código), la función *fática*, «phatic» (determinada por las virtudes propias del canal o contacto), y la función *poética*, determinada por la atención puesta sobre el mensaje mismo, atención que, en cierto modo, lo independizaría de los otros términos de la situación comunicativa, y enfatizaría las relaciones del signo lingüístico del hablar consigo mismo: las relaciones internas de sus partes constitutivas. «The set (Einstellung) toward the *message* as such, focus on the message for its own sake, is the *poetic* function of language». (Se advierte, creo, que ésta es una fórmula que define a la poesía por su autonomía estética y su desprendimiento del contexto pragmático. Con ello, resulta tanto más inapropiado el que se la siga considerando «mensaje»).

Como Jakobson, en su modelo, prosigue, básicamente, en la línea de análisis de Bühler, podríamos dirigir de igual modo a este nuevo esquema del hablar algunas de las observaciones críticas que he hecho al anterior. Pero aquí me limitaré a señalar algunas incongruencias nuevas.

Ante todo, este modelo no está exento de una ambigüedad fundamental: ¿Qué es, dentro de esta constelación, el *mensaje*? No el hecho material concreto del signo, pues «canal» designa allí a esta realidad física. El signo sensible *abstracto* (la «forma» del sonido articulado), portado por el canal según los principios de relevancia abstractiva determinados en el *código* (o sea, en el sistema fonológico del caso), tampoco puede ser pensado como todo el mensaje, ya que el mensaje, en el sentido usual de la palabra (e igualmente en el sentido terminológico en que Jakobson, según se deduce de su texto, la maneja), es también *lo comunicado* por el signo sensible. Y ya sabemos (véase la citada Segunda Parte de mi libro) que lo comunicado no son meramente las dimensiones internas e ideales del discurso (la «forma» del contenido), sino, además, los hechos concretos (reales o imaginarios) significados a través de ellas. «Mensaje» es más bien un nombre apropiado para la comunicación lingüística toda, especialmente si la consideramos atendiendo en primera línea a su aspecto representativo-referencial. El mensaje es lo comunicado, no meramente los signos por medio de los cuales se hace la comunicación. (Rigurosamente, mensaje es lo que llamo *la situación comunicada*)[2]. No es, pues, un término adecuado para *uno* de los aspectos constitutivos de la comunicación; no es un término de la visión analítica, sino de la visión sintética del lenguaje, como lo son también «palabra», «frase», «lenguaje», etc.[3], y, por eso, no contribuye sino a confundir y anular el esfuerzo analítico que constituye, precisamente, el modelo de las funciones del lenguaje.

---

2 *La estructura de la obra literaria*, Segunda Parte, Cap. VI, a.
3 Véase sobre esto la «Introducción», Cap. III, de mi libro citado.

Por ello, al confinar a la «función poética» en el ámbito del «mensaje», Jakobson *parece* delimitar y definir el campo de la poesía, pero, en verdad, no lo hace, pues la ambigua denotación del término «mensaje» lo hace extensible a la comunicación entera. De hecho, sus análisis de obras poéticas abarcan tanto al signo sensible del discurso como a sus dimensiones representativa, expresiva y apelativa, aunque es claro que insiste preferentemente en las relaciones fonológicas, morfológicas, sintácticas y semánticas. Pero no descuida el sentido referencial (imaginario) del discurso poético. El «mensaje en cuanto tal» resulta ser, entonces, simplemente la comunicación lingüística, y la «función poética» del lenguaje, no otra cosa que la absolutización de la comunicación lingüística, es decir, la *contemplación* de lenguaje imaginario, como he mostrado en la Tercera Parte del libro citado.

Pero veamos los elementos de la teoría de Jakobson más detenidamente.

Anotemos, en segundo lugar, que la «función metalingüística» no es sino una entre tantas especies de la función representativa o referencial, y no, como pretende Jakobson, una dimensión del significado diversa de ésta. Al lingüista (y al logicista) podrán interesarle muy especialmente frases en que se habla del código usado en ellas mismas (un ejemplo de Jakobson: «A *sophomore* is (or means) a *second-year student*»), pero ello no debe obscurecer el hecho de que, en este respecto, el código es sólo un objeto posible, entre todos los posibles objetos, de la *referencia* lingüística. Así como la expresa referencia del hablante a sí mismo, la autorreferencia, no deja de ser referencia, esto es, función representativa del discurso, y no debe confundirse con la función expresiva[4], no deja la descripción del código de ser descripción, un hablar acerca de ciertas cosas, en que la dimensión indicativo-representativa es predominante. No hay razón alguna para suponer que el lenguaje funciona esencialmente de otra manera cuando digo «'ínclito' significa 'ilustre'», que cuando digo «dos es igual a la raíz cuadrada de cuatro», o «el justo no guarda rencor». Y tampoco es otra la dimensión significativa dominante, si digo «este papel está rayado», etc.

La función «fática»[5] estaría ejemplificada por frases como: «Hello, do you hear me?», «Are you listening?», y diálogos como éste de Dorothy Parker:

---

4 He subrayado esto en el lugar pertinente, Segunda Parte, Cap. V.

5 «Fático» significa, presumiblemente, «relativo al hablar» (del griego). Jakobson dice tomar este término y concepto del artículo de B. Malinowski, «The Problem of Meaning in Primitive Languages», que aparece adosado como «Supplement I» a *The Meaning of Meaning*, de Ogden y Richards. Pero el lector verifica que, en dicho artículo, Malinowski no habla de una «phatic function» del lenguaje, sino de una función de «phatic communion», es decir, de *comunión* verbal, mejor: de comunión anímica por medio del lenguaje.

«Well!» the young man said. «Well!» she said. «Well, here we are», he said. «Here we are» she said, «Aren't we?», etc.

Asegurar y prolongar el contacto verbal sería la función predominante de estos discursos, una función, pues, supuestamente diversa de las tres de mi modelo, y tan fundamental como ellas.

Sin duda puede hablarse, con respecto a los tipos de discurso ejemplificados, de una «función» de «contacto», pero la cuestión debida, como sugerí en la Segunda Parte citada, es: ¿Se trata aquí de algo que es una «función» del discurso, *en el mismo sentido de la palabra «función»* en que expresión, representación y apelación son funciones del discurso? Frases del tipo «Are you listening?» no presentan ninguna función fundamental no considerada en la tríada de Bühler. Se trata de *preguntas*, una clase de discursos con una especial dimensión apelativa –porque el efecto intencional es una determinada conducta *verbal* del oyente: una *respuesta*– y una especial dimensión representativa –la proyección de un hecho como *problemático*. Que, en el caso de frases como la del ejemplo, la dimensión representativa de la pregunta se dirija a un aspecto del propio acto de comunicación que la frase crea, es un hecho interesante, pero no constituye una función fundamental del discurso, diversa de las funciones de la tríada.

El segundo tipo de discursos, ejemplificado por el diálogo de Dorothy Parker, presenta un fenómeno muy diferente, y no debe confundirse con el anterior, aunque pueda decirse de ambos que se relacionan con el proceso del *contacto* verbal. Pues, en el diálogo citado, no hay dificultad ni esfuerzo algunos que se relacionen con la adecuada recepción del «mensaje» lingüístico. El contacto *lingüístico* no tiene en este caso ninguna problematicidad especial. Lo que hay aquí es un ejemplo de uso extra-lingüístico de una comunicación lingüística aparente –algo que se suma al grupo de mis *pseudofrases* y de los *performatives* de J. L. Austin[6]. El sentido, la función vital de esas «frases», es crear una comunión anímica primaria, alingüística, que puede ser producida también con actos rituales, danzas y otras formas de relación interhumana. Es éste el uso del lenguaje a que se refiere Malinowski con el término de «phatic communion». Tenemos en él uno de los casos de anulación o degradación del discurso como discurso, para someter la acción verbal a funciones no lingüísticas. Por ello, tampoco cabe hacer de esto una función fundamental del lenguaje.

Al examinar el modelo de las dimensiones semánticas, puse énfasis en el carácter esencial de las tres dimensiones encontradas, esto es, en la evidencia

---

[6] Véase la «Nota» a la segunda edición de mi libro.

de que no puede haber acto efectivo de comunicación lingüística que carezca de alguna de ellas. Las tres dimensiones *definen* el acto de la comunicación lingüística (si se prefiere esta formulación analítica a la jerga de la descripción fenomenológica de la esencia). ¿Puede sostenerse que las funciones «metalingüística» y «fática», vistas en la teoría de Jakobson, pertenecen necesariamente, aunque no siempre predominen sobre las otras, a todo acto de comunicación lingüística?

Si entendemos como «metalingüístico» el discurso que se refiere al código usado en la comunicación, el discurso en que se habla acerca de la lengua usada, parece obvio que no todo discurso es metalingüístico. Que en todo discurso el código «está presente», y operando, es indudable, pero ¿es esta presencia del código una *función* del discurso? Y, si lo fuese, ¿lo sería en el mismo sentido en que expresión, representación y apelación son funciones suyas?

En cuanto a la función «fática», es evidente que no todo discurso tiene el carácter semilingüístico del diálogo poco antes citado. Por otra parte, hablar de veras siempre implica, sin duda, establecer un contacto físico-psíquico con el oyente (aun cuando éste sea el mismo hablante); pero, si damos a la «función fática» un sentido tan amplio como el de establecer el contacto verbal físico-psíquico entre los interlocutores, vemos que el término se convierte en un nuevo, e innecesario, nombre para la comunicación lingüística en su totalidad –y que la «función fática» no puede ser considerada entonces como una función del lenguaje entre otras.

No parece, pues, adecuado a la naturaleza del fenómeno, poner «funciones» como las mencionadas en una línea con las tres fundamentales.

¿Qué agregar a lo antes dicho acerca de la supuesta «función poética» del discurso, en la que el énfasis de la comunicación estaría en *el mensaje mismo*, y no, pues, en aquello a que el mensaje se refiere, ni en su productor, ni en su destinatario? ¿Puede esto ser llamado una *función* del lenguaje, en cualquier sentido usable de la palabra «función»? ¿No parece más adecuado decir –como ya señalé– que lo que allí se tiene es un discurso o mensaje desprendido de todo contexto real, y expuesto así a la contemplación irrestricta: un discurso *imaginario*?

Leyendo las admirables páginas que Jakobson ha dedicado al análisis de poemas (de Brecht, de Baudelaire –en colaboración con Lévi-Strauss– etc.), puede comprenderse mejor qué tiene en vista cuando habla de esta aplicación (¿del lector u oyente?) al mensaje mismo, que constituiría la «función poética del lenguaje». Podemos decir que, en la visión de Jakobson, compartida por no pocos críticos estructuralistas, un texto adquiere una potencialidad

específica (precisamente, una «función poética») cuando las relaciones entre sus diversas partes y elementos se someten, no sólo a las normas fonológicas, morfológicas y sintácticas generales de la lengua, sino, además, a principios de ordenación ultralingüísticos, es decir, no imprescindibles para la adecuada y normal constitución del sentido en el mensaje ordinario. (Con lo cual se habría dicho ya, implícitamente, que la «función poética» no es una función fundamental del lenguaje, y no debe ser puesta en el mismo plano de las funciones de la tríada bühleriana).

Jakobson formula, en términos de la lingüística, este principio, diciendo: «The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination». Esto no puede entenderse –me parece obvio– como si, en el discurso poético, los ejes de selección y combinación (o sea, el sistema paradigma-sintagma), propios de todo discurso, quedaran anulados o trastocados. Si lo fueran, el texto sería ininteligible. (Y no me parece, en rigor, «imaginable» un tal discurso). Por eso, he sugerido que el principio poético aquí visto es una ordenación «ultralingüística» (no extralingüística), es decir, una ordenación *adicional* de formas del lenguaje, que se suma a la organización primaria del sentido, propia de todo discurso. Pues, ciertamente, Jakobson no querrá decir que en la poesía desaparezcan los vínculos sintácticos de las palabras, ni sus determinaciones fonológicas y morfológicas comunes.

Lo que podemos decir, de acuerdo con la teoría que estamos examinando, y simplificando deliberadamente, es que el discurso poético presenta (con frecuencia indeterminada, diría yo; siempre, deberá sostener Jakobson) variados sistemas de *repetición* de formas, a lo largo de su secuencia de fonemas, sílabas, palabras y frases. Aliteraciones, rima, ritmos métricos, paralelismos, anáforas, reiteraciones de la misma referencia (o significación) con diversas imágenes, etc. son sistemas repetitivos que proyectan, sobre la serie de los elementos siempre diferentes de la secuencia verbal, un patrón abstracto insistente. El conjunto de estos patrones de reiteración constituye una parte esencial de la «estructura» del texto, en el sentido que esta palabra adquiere en autores como Jakobson, Lévi-Strauss, Greimas, Riffaterre, etc. Ante algunos trabajos estructuralistas, uno se siente tentado a aventurar la fórmula de que, para ellos, la estructura relevante del texto poético (y mítico) no es la sucesión discursiva (el decurso de una serie informativa que aumenta, paso a paso, con la adición de elementos cada vez diferentes), sino la de una aparición estática, significada una y otra vez con variaciones, y así enriquecida, por las partes irrelevantemente sucesivas del texto.

En todo caso, un texto poético se muestra, pues, al análisis estructuralista, como un tejido más apretado, más rico de relaciones formales internas, que el discurso ordinario. Hasta qué extremo es posible desentrañar la red estructural, y cuán compleja es ésta, puede verse en los estudios de Jakobson y Lévi-Strauss (*L'Homme*, 1962) y de Michael Riffaterre (*Yale French Studies*, 1966) sobre los catorce versos de "Les Chats" de Baudelaire.

De estas disquisiciones interesa sobre todo, para nuestro tema presente, la notoria imposibilidad de encontrar algo así como una «función poética» universal de todo lenguaje, ya que no parece admisible sostener que en *todo* discurso se proyecte el principio de equivalencia sobre el eje de la combinación, que en todo mensaje verbal se entretejan los elementos lingüísticos con estructuras adicionales a las gramaticales.

Pero aun si admitimos que existe en el hablar, de modo universal, algo así como la necesidad y la función de dar cohesión interna a los elementos que integran cada discurso (que las pausas, la entonación, la continuidad fónica misma, cumplen con la función de reforzar la *unidad* del mensaje, constituida primariamente en el nivel lexical y gramatical) ¿sería ésta una dimensión del lenguaje que, magnificada, constituiría el momento esencial del fenómeno de la poesía, y no meramente una condición, entre otras, de su posibilidad?

Este aspecto del signo lingüístico del hablar –la cohesión de sus partes– no es, en todo caso, una dimensión del *significado* del discurso, como lo son las funciones de la tríada, y no puede ser puesto en el plano de éstas. La estructura del signo, o del «mensaje», no es una función semántica suya, sino una condición posibilitadora de sus funciones semánticas, un rasgo descriptivo intrínseco de su ser, no de su función de apuntar a otro ser, esto es, de su significar. La multiplicidad y la complejidad de los rasgos del acto de la comunicación lingüística, son inmensas. No he dejado de subrayarlo en mi estudio. Pero creo que ha sido posible establecer distinciones clarificadoras, que no debemos abandonar recayendo en una mera acumulación de «funciones del lenguaje», no constitutivas de una clase genuina de dimensiones semióticas.

Diré, de paso, que el florecimiento supernumerario de los nexos internos del discurso es, para mí, una condición de la posibilidad de, al menos, ciertas especies de poesía –por constituir la red estructural una intensificación de la unidad del acto verbal–, pero diré, a la vez, que es una posibilidad creada por el ser imaginario del discurso poético, esto es, por el hecho de que el discurso poético es, en sí, una ficción. Sólo discursos que nadie dice de veras en nuestro mundo real, pueden ser elaborados como entidades de arquitectura autosuficiente.

El principio poético de la repetición o equivalencia[7], según la idea estructuralista, no sólo operaría horizontalmente, a lo largo de la serie secuencial de los elementos sucesivos del discurso –lo que ya comenté–, sino también *verticalmente*, en forma simultánea, por la superposición, en cada momento del texto, de mensajes paralelos, equivalentes en su sentido, aunque diversos en su materia. Así, el valor «simbólico» del perfil sonoro del discurso[8], que suele establecer, en la poesía, correspondencias entre el sonido de las palabras y el objeto significado por ellas, constituiría un mensaje paralelo y equivalente al de la significación conceptual de las palabras, y también al constituido por el despliegue de las imágenes (o de los objetos) proyectados referencialmente por las mismas[9]. El «mensaje poético» diría, pues, *lo mismo*, no sólo una y otra vez, sino, además, de varias maneras a la vez (!). Los estratos de la obra poética se relacionarían, unos con otros, como se relacionan entre sí las diversas versiones de un mito, de acuerdo a la antropología estructural de Lévi-Strauss (según la nota del antropólogo al ensayo citado, de que es coautor R. Jakobson). No habría en el poema un puro decurso lineal, sino un decurso a la vez progresivo y reiterativo. Es –ya lo anotamos– como si se nos fuesen dando, una tras otra, informaciones diferentes, y, al hacerlo, se nos reiterase, una y otra vez, en otro plano, una idéntica información. Cuál sea esta idéntica información, deberá verse en cada poema singularmente. Pero podemos conjeturar que habría de tratarse, en general, de un mensaje *inexplícito*, de una proyección simbólica secundaria, sea del orden *expresivo*, sea del orden *representativo*. Pues lo que el texto del poema llanamente *dice*, no es sino ocasionalmente repetitivo, y es primordialmente una secuencia de informaciones diferentes. Sólo indirectamente, pues, de una manera no inmediata, y semi-oculta, puede el poema reiterar continuadamente –un «mensaje» inexplícito. (No parece extraño, desde estas consideraciones, que exista cierta afinidad entre la descripción estructuralista y las interpretaciones de la llamada «psicología de lo profundo»)[10].

---

7 Es oportuno recordar la importancia que concede Emil Staiger a las diversas formas de la repetición como principio estructural de la poesía *lírica* –y la interpretación fenomenológica que da a este dato formal. Véase la parte pertinente de su *Grundbegriffe der Poetik*.

8 Véase el «Apéndice», Cap. III, de mi libro citado.

9 A este tipo de relaciones verticales entre los estratos de la obra literaria, corresponden las afinidades de «significante» y «significado» que Dámaso Alonso analiza en sus estudios de *Poesía española*.

10 Las relaciones que acabo de indicar han sido rotuladas por Jakobson, en varios contextos, como «metafóricas» (las de semejanza) y «metonímicas» (las de contigüidad y sucesión). Es de deplorar el vago uso que se ha hecho moda dar a estos términos retóricos.

Por cierto, esta descripción mía de la teoría estructuralista del poema, es unilateral y en extremo simplificadora (no he considerado las complejidades que, junto al principio de semejanza, introduce Jakobson con el opuesto principio de contigüidad), pues he querido mantenerme, para los fines presentes, dentro de los límites de su axioma fundamental. No estamos empeñados aquí en una exposición de la teoría estructuralista del poema, sino en la crítica de la teoría jakobsoniana de las funciones del lenguaje, y de su concepción de lo poético como una «función» especial del discurso.

Estas perspectivas de la teoría del poema, abiertas por Roman Jakobson, no pueden ser comprendidas, me parece, bajo el concepto de una «función» del discurso real, que consistiría en la quasi-absolutización del mensaje, en desmedro de sus dimensiones semánticas –a menos que consideremos que el «mensaje» es el conjunto de las tres dimensiones semánticas (la «situación comunicada», como dije al comienzo), con lo cual el modelo de Jakobson se disolvería en la forma indicada antes. Más bien cabe pensar, ante tales observaciones, que asistimos, en el poema, a una potenciación del mensaje, que se despliega como potenciación de sus tres dimensiones semánticas internas. Y como esto supone desprender al mensaje de toda circunstancia real (según hemos visto en la Tercera Parte de mi libro citado), la «función poética» del discurso no es, insisto, sino la producción del discurso imaginario.

Para dar, a este punto fundamental de mi crítica a la concepción de Jakobson, toda la claridad aquí posible, quiero reiterar finalmente, de un modo algo diverso, los pasos esenciales de la reflexión que he expuesto: Aplicación («set», «Einstellung»), de los interlocutores o del lector, «al mensaje mismo» –dejando así en segundo plano su referencia a los objetos indicados y su relación con el hablante y el oyente– puede entenderse de dos maneras: 1) atención primordial al «significante» (en sus valores fonéticos o prosódicos) o 2), en su totalidad, al *signo* lingüístico del hablar como unidad de significantes y significados. Esta segunda posibilidad de entender la citada fórmula definitoria de la poesía, es la que Jakobson realiza en sus análisis de poemas, que, ciertamente, no se limitan al análisis del sonido verbal y sus estructuras. Pero esta interpretación de la fórmula implica admitir las dimensiones semánticas internas del discurso, es decir, la proyección ideal e imaginaria del objeto a que se hace referencia, del hablante y del oyente. Si el objeto representado, el hablante y el oyente, en sus presencias imaginarias, forman parte del «mensaje», entonces la «Einstellung» o «set» hacia el mensaje en cuanto tal, es la disposición del receptor hacia aquella especie de absolutización del discurso que pone a éste fuera de situaciones reales, y desata, en lo imaginario, las dimensiones

internas de la significación. Es decir: la «función poética» del discurso no es una función del discurso en la línea de las otras funciones, sino el fenómeno de un discurso completo que es ontológicamente diverso del discurso real.

Las tesis de Jean Cohen sobre el lenguaje poético

Los trazados teóricos de Vossler, Jakobson y Bousoño, entre otros, tienen en común la premisa de que la poesía se distingue de otras especies de creaciones verbales por llevar en sí (de manera exclusiva, o bien con una específica alta frecuencia) determinadas formas diferenciales, especiales configuraciones del discurso, que, en último término, serían el instrumento decisivo del efecto poético. Tales formas especiales serían las «figuras» de la Retórica, el verso, las «anomalías» gramaticales o semánticas (las «agramaticalidades», «desviaciones») los «procedimientos poéticos», etc.: un sistema expresivo que Jakobson, como vimos, tiende a definir resumiéndolo bajo el concepto de la proyección (contraria a la norma lingüística fundamental) del principio paradigmático de equivalencia sobre el eje de la secuencia sintáctica.

En tales consideraciones explicativas, la poesía aparece, o bien como una clase de discursos *armados de recursos especiales*, o bien como una clase de discursos *anómalos*, deficientes desde el punto de vista de la norma lingüística vigente. (Se puede recordar aquí, por una parte, la doctrina medieval de que la poesía es esencialmente discurso «adornado», por otra, la teoría romántica de que la poesía es expresión individual).

Que estos fenómenos son afines a la creación poética, y constituyen, al menos con característica frecuencia, parte, y parte fundamental, del discurso lírico, no es lo que quiero impugnar aquí. Lo cuestionable es si estos fenómenos pueden permitir la *definición* de la poesía, es decir, si la poesía puede definirse como una clase de discursos con determinados atributos formales intrínsecos, y el lenguaje de la poesía en general (la «lengua poética»), consecuentemente, como un *estilo* del hablar, propio de una clase de textos, como un *idiolecto.* Tal definición presenta tres dificultades, a mi parecer, considerables. a) ¿Es la norma de un presunto lenguaje (idiolecto) poético requisito *necesario* para la producción de todo discurso que pueda exhibir la cualidad de poético? ¿Cómo excluir a priori la posibilidad de poesía de textura llana y lingüísticamente «normal»? b) ¿Define, constituye el sistema «poético» de formas lingüísticas, al discurso que lo exhibe, como *poético*, en el sentido valorativo de la palabra? En otros términos: ¿es todo discurso dotado de estos recursos,

anomalías o estructuras *poesía* válida? ¿Son estas formas, aun si aceptamos su condición de *necesarias* para la poesía, también *suficientes*? (En la *Poética*, se recordará, Aristóteles plantea y desecha ya esta posibilidad en lo que se refiere a las formas métricas). c) Supuesto que estas formas sean parte necesaria y eficaz del fenómeno poético, ¿son ellas la diferencia *fundamental* que separa al discurso poético del que no lo es, o tienen (variadas y alternantes como son) *un fundamento común de otro orden*? Estas preguntas traducen, creo, el escepticismo sensitivo del lector de poesía ante las explicaciones del fenómeno poético que, mediante la determinación de especiales formas lingüísticas, pretenden dar la «clave» de la experiencia lírica del mundo.

Con la intención primordial de clarificar y abrir campo a estos interrogantes, así como para subrayar la diversidad que separa a estas teorías poetológicas de la desarrollada en mi estudio, haré un breve comentario de la obra de Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*[11].

También Jean Cohen intenta definir la poesía como una especie de lenguaje entre otras, es decir, como un tipo estilística o estructuralmente caracterizable de discurso (real) –que excluye del ámbito poético a otro tipo, el discurso normal o «prosa». Debemos a este autor uno de los desarrollos más sistemáticos y penetrantes de la idea de que la poesía puede definirse como un lenguaje *anómalo*, como un hablar caracterizado por la *desviación* con respecto a normas básicas de toda lengua, o de todo discurso llanamente comunicativo. Esta concepción fundamental pone a su obra en la varia familia poetológica a que pertenecen también las de Vossler y Bousoño. Creo que, parcialmente, es arquetipo de estas teorías la idea romántica –de validez innegable como principio heurístico– de que la fuerza singularizante del alma individual que quiere expresarse, o, alternativamente, la ley única del nuevo organismo poético que nace a través del poeta, rompe los marcos tradicionales de la comunicación. Pero en Cohen, como en Bousoño, el motivo romántico ha adoptado un carácter adecuado a las nociones lingüísticas y estéticas de nuestro tiempo: la ruptura del sistema heredado no es el producto de impulsos puros, individuales y amorfos, sino de formas y «procedimientos» especiales, figuras retóricas, estructuras superpuestas a las estructuras fundamentales del lenguaje. En suma: también la ruptura del sistema es sistemática (y debiera agregarse: también es heredada, materia de tradición). O, como se decía en el círculo de los formalistas rusos a propósito del verso: es «violencia organizada».

---

11 Original francés de 1966, traducción española de Martín Blanco Álvarez, 1970.

La concepción de Cohen puede esquematizarse así: El lenguaje corriente, la «prosa», se atiene a las normas gramaticales y léxicas (y lógico-semánticas) que nos permiten constituir el ordinario discurso dotado de sentido inteligible. Esto es, el habla diaria se construye conforme a la estructura fundamental del lenguaje. (El código de la lengua puede definirse como la estructura que permite la constitución del hablar llano dotado de sentido). Ahora bien, para Cohen, la «poesía» es la «antiprosa». El discurso poético obedece a normas que pugnan con las normas del lenguaje ordinario. El estudio de estos principios antiprosaicos nos permite descubrir un *sistema* de –si se me permite la paradoja, fiel, creo, al pensamiento de Cohen– *normas de anomalías*, es decir: la *estructura* del lenguaje poético, es un anticódigo. Cohen analiza diversos aspectos de esta antiestructura, examina, uno tras otro, algunos de los principios más importantes de la expresión poética –medida, ritmo, pausa y rima, en el verso, la metáfora como tropos arquetípico, el epíteto redundante, y otros–, sosteniendo que todos ellos obstaculizan la constitución de sentido en el discurso, más aún: destruyen el sentido normal del lenguaje (el significado referencial o denotativo, o representativo), y, obligando al lector-intérprete a «reducir» las incongruencias de este lenguaje (para poder obtener un sentido), llevan a la constitución de un sentido de diversa naturaleza (el emotivo o connotativo). Con esta operación formal, el lenguaje poético revelaría la dimensión *subjetiva* de los objetos y del mundo en general. El lenguaje poético no sería la única vía de la experiencia de lo «poético» del mundo, ni siempre produciría su sistema, como resultado, la experiencia poética. Pero sería el medio primordial para ello. Tal es, trazada con simplificación extrema, la línea teórica de Cohen.

Pero esta misma línea de reflexión nos permite deducir (contra la tesis puesta en varios lugares de su libro) que la estructura «negativa», «antiprosaica», estudiada por Cohen, no puede *definir* a la poesía, no constituye su esencia ni puede determinar sus «grados» valorativos. Pues, para definir la poesía en esta línea teórica, sería preciso definir, además, el *sistema* (si lo hay) que «reduciría» la destrucción del sentido y lo «reharía» en un «plano superior» –y que permitiría distinguir a la poesía del mero absurdo y del sinsentido.

Los intentos de definir la poesía como *desviación* del lenguaje normal, muestran en este punto su radical insuficiencia. No se trata, en la anomalía, creo, más que de un rasgo frecuente, tal vez necesario, pero no suficiente, sólo posibilitador, no determinante, del fenómeno poético. Pues, si este sistema de destrucciones no permite diferenciar a la poesía del absurdo, del sinsentido o de la fabricación retórica «sin alma», ¿cómo puede decirse (como lo hace Cohen) que el grado de desviación determina el grado de poesía de un poema, y

que los poetas simbolistas son más poetas, o poetas más puros, que los clásicos, simplemente porque su estilo de grupo incluye más anomalías? (Dejo de lado la indistinción de *poesía* y *poesía lírica* en todo el texto de Cohen, y las ambigüedades que de ello derivan, en especial por su uso de obras dramáticas en verso como ejemplos de «poesía» –los cuales resultan ser, de manera previsible e inconducente, menos «poéticos», en el sentido de su teoría, que los líricos...).

Pero el punto esencial es que los fenómenos que Cohen examina *no* son formas de «destrucción» de las normas del código lingüístico. Son –y esta diferencia está lejos de ser una sutileza– formas que están, con las formas usuales del hablar, en una relación de *exclusión mutua reductible y transitoria*, formas que sólo tienen sentido poético porque llegan a *coexistir* con los principios ordinarios y fundamentales del discurso, se fundan en ellos, y sostienen con ellos un equilibrio tenso, que expande el espacio interior del lenguaje y abre un ámbito en que *puede* surgir la poesía.

Si un sentido «prosaico» (denotativo) no llegara siquiera a surgir tentativamente en la recta lectura del poema, la expresión «poética» sería otra que la «prosaica», pero tan *llana* como ésta. El sentido normal del lenguaje, pues, se despliega también en el poema correctamente leído: se constituye, pese a las «anomalías», la dimensión denotativo-representativa de lo dicho. El sentido corriente de las palabras –a través del cual tenemos que pasar en todo caso, y que, aún si quisiéramos, no podríamos luego *olvidar* y substraer de la experiencia poética vivida– forma parte del poema; es lo que, por sus características especiales (entre las cuales se encuentran los efectos de las formas lingüísticas específicas de la expresión poética, pero igualmente los elementos del *contenido*, esto es, el objeto proyectado y sus atributos alingüísticos) nos proyecta, a su vez, hacia otros sentidos. Así quedamos entre dos «normas» y dos «lenguajes», viviendo una significación multidimensional. El objeto representado por el sentido denotativo del discurso, hace aflorar la dimensión expresiva del imaginario acto verbal[12].

En verdad, lo que el material presentado por Cohen demuestra, no es que la dicción poética, como él asegura en varios lugares, sea antigramatical, anómala, una destrucción de las normas del lenguaje corriente, «antiprosa», sino, antes bien, que es una expresión lingüística sometida simultáneamente a dos sistemas no primariamente conciliables (el de la lengua y el de la «lengua poética», el del lenguaje común y el del «lenguaje poético») y, por consiguiente, cargada de potencial tensión interna. Vemos aquí algo análogo

---

12 Véase al respecto la Tercera Parte de mi libro citado.

a lo que observamos acerca de la caracterización jakobsoniana del lenguaje poético: Aunque Jakobson tiende a formular su idea como si la proyección, en el discurso poético, del principio de equivalencia sobre el eje sintagmático *reemplazase* en éste al principio de la combinación o contigüidad, lo que demuestra es que la repetición y sus formas meramente se superponen a la secuencia de elementos diferentes –que la redundancia específica de la poesía *acompaña* a la información creciente y sus redundancias usuales. Lo que a veces parece, pues, una tendencia *anárquica* de la expresión poética, una liberación de coerciones sistemáticas, es, por el contrario, una doble disciplina, una *superdeterminación* sistemática.

Esta superdeterminación del discurso poético no altera, así lo vemos, sus dimensiones semánticas fundamentales: aunque se potencie primordialmente en la lírica (como señalé en la citada Tercera Parte), la dimensión *expresiva* («emotiva» o «connotativa») del discurso, la dimensión representativa o denotativa (también llamada a veces «referencial» y «lógica») permanece como algo esencial a todo discurso, y no es eliminada por el despliegue connotativo (ni por el apelativo). No es preciso, como lo cree Cohen, que desaparezca el sentido denotativo para que surja el connotativo. Por el contrario: sin intelección del objeto, no hay resonancia expresiva. Lo que ocurre es que estos conflictos sistemáticos del lenguaje poético son sostenidos en un espacio sui generis, que posibilita el equilibrio y la coexistencia de las diversas dimensiones: el espacio de la imaginación, el del discurso ficticio.

Ejemplifiquemos, con el fenómeno del verso, la armonización poética de dos sistemas, que son, en un primer momento, mutuamente excluyentes. Hay en el texto versificado algo que todo profesor de literatura experimenta, aunque no saque de ello las consecuencias teóricas correspondientes: siempre es característicamente *difícil* decir versos (así como «oírlos» interiormente), no ya por las dificultades superiores de la interpretación adecuada, sino, ante todo, por una dificultad básica de orden casi mecánico. Si destacamos rotundamente las unidades melódico-rítmicas de los versos, con sus pausas y su medida silábica marcada, se esfuma la melodía «gramatical» de las oraciones, con su entonación y sus pausas propias, y la unidad así como el sentido de éstas se tornan inasibles. Si, en cambio, leemos los versos rigurosamente «como prosa», la unidad y el sentido de las oraciones se hacen evidentes, pero no se advierte entonces la estructura métrica, salvo, tal vez, algunas rimas llamativas. Y es que tenemos, en el texto en verso, dos principios diversos y no necesariamente conciliables, esto es, potencialmente opuestos, excluyentes, de estructuración de la secuencia fónica. O hago la pausa con el fin del verso, o prosigo continuadamente con la oración «encabalgada» en el verso próximo.

Si hago *sin más* lo primero, rompo la unidad fónica que, con redundancia psíquicamente necesaria, subraya la unidad gramatical y la del significado oracional. Si hago *sin más* lo segundo, «aplano» el texto, lo privo de los atributos de la forma métrica (que contribuyen sistemáticamente a potenciar la dimensión *expresiva* del discurso, introduciendo en la dicción una perturbación de la melodía verbal, afín a la conmoción afectiva del hablar, pero armoniosa, regular).

Si aplicáramos textualmente la tesis de Cohen, la dicción *poética* quedaría realizada en la primera de las dos «lecturas» que acabo de definir, y consistiría en la obstaculización o destrucción de la inteligibilidad del sentido normal (denotativo) del texto. Pero tal lectura sería sin duda no sólo fastidiosa, sino esencialmente insatisfactoria: privaría al poema de sus mayores dimensiones –las del sentido inteligible y sus derivaciones expresivas.

Un buen lector de versos no hace ni lo uno ni lo otro: no destruye la unidad oracional y tampoco oculta la arquitectura métrica. Ello se logra por lo menos de *una* manera sistemática: la unidad fónica de la oración es salvada, a pesar del corte impuesto por la pausa final del verso, mediante una entonación *suspensiva*, es decir, usando otro de los recursos melódicos que subrayan la continuidad del discurso. Análogo recurso interviene, mutatis mutandis, cuando es preciso salvar la unidad fónica de aquellos versos que llevan en sí la conjunción del fin de una oración y el comienzo de otra. La entonación *conclusiva* reemplaza, para marcar el fin de la oración, a la pausa inaplicable allí (en medio del verso). Como, en el hablar normal, el sistema de las pausas se complementa (más bien: se duplica) con el sistema de las entonaciones, es posible salvar en el verso los dos principios estructurales, el gramatical y el métrico, señalizando a cada una de las unidades en conflicto con una diferente de las dos señas disponibles. Claro que ello debilita (reduce a la mitad) la redundancia con que la melodía subraya el sentido (pues el final del verso no se marca a la vez con pausa y entonación, sino sólo con pausa; el final de la oración en medio del verso, no a la vez con pausa y entonación, sino sólo con entonación, etc.), pero no *destruye* esta función. Y, a cambio de ello, la dicción asume una doble dimensión melódica, una arquitectura en que dos estructuras diversas se armonizan en una tensión difícil, intensa, contrapuntística, que origina algo así como un espacio interno, *dentro* de la línea del discurso verbal.

(Si la idea que acabo de exponer es válida, el fundamento de la posibilidad del verso residiría en el hecho de que la redundancia melódica, que subraya, en el hablar corriente, las unidades léxico-gramaticales, no es simple, sino, por lo menos, doble).

No tenemos, pues, en el poema bien leído, dos lecturas sucesivas –una primera que martillea la forma métrica y una ulterior que meramente entona la prosa gramatical; la primera, destructora del sentido inteligible, la segunda, recuperadora del sentido inteligible y destructora del orden métrico. Lo que tenemos, en la estructura poética del poema en verso, es el equilibrio tenso de los dos sistemas en *una* dicción. Poesía, como indicamos ya, no parece ser un escape anárquico, sino, al contrario, una multiplicación del orden y del sistema.

Las «figuras de significación» (tropos) confieren a la obra de lenguaje, en el plano del contenido, una estructura análoga, aunque algo remotamente, a la creada por el verso en el plano fónico. También en la metáfora, por ejemplo, tenemos un conflicto interno, ineliminable, que afecta a la dimensión representativo-conceptual del discurso. El sentido «figurado» que la palabra metafórica adquiere en el contexto, no elimina por completo a su sentido propio. Si lo hiciera, tendríamos sólo un sinónimo ocasional de la voz evitada, no una *figura* de la significación referencial. Cohen tiene mucha razón, por lo demás, en ver, tras diversos procedimientos poéticos, un principio idéntico, que él ha formulado, como he estado tratando de demostrar, con una acentuación unilateral de su aspecto (o fase) «negativo».

A los intentos de dar una *differentia specifica* del discurso poético en términos lingüísticos, es común, entre otras, como vimos antes, una dificultad que no siempre se tiene bien presente: se trata de definiciones *descriptivas* de la poesía, que, no obstante, incluyen en el universal por definir la atribución *valorativa*. La determinada estructura común a los objetos de la clase *poesía*, parece así implicar el valor espiritual específico. Se pasa por alto entonces que esa misma estructura se da en objetos carentes de la cualidad valiosa en referencia (los cuales, por si no sobraran, pueden ser producidos sin más, en cuanto se dispone de la definición descriptiva). Si la poesía (el bien artístico así llamado) *es* una especie de lenguaje, y su diferencia específica reside en su sistema de «sustituciones» (Bousoño), de «desviaciones» (Cohen) o de relaciones estructurales internas supranormales o ultralingüísticas (como creo que piensan Jakobson y algunos estructuralistas franceses), entonces la esencia de la poesía (bella o válida) queda definida descriptivamente, como un discurso configurado de un modo conceptualizable y sistemático. Por sutil y difícil que sea su tarea, la mera manipulación técnica de los principios estructurales debería poder producir poemas perfectos.

En términos ideales, semejante pretensión *no* es un disparate. Pero supone la elaboración de un sistema estructural de complejidad inmensa, capaz de determinar hasta el último elemento de un ente ficticio (un discurso) que

experimentamos como si fuese un individuo –esto es, como si fuese inagotable en sus determinaciones. El ente ficticio no es inagotable, porque no es real y no es un individuo, pero su complejidad ha de ser tan grande como para parecer un ente individual. Por ello, lo que sí es un disparate, es pensar que un sumario sistema de principios vaya a permitir la definición de la clase de los poemas estéticamente valiosos –que una o dos reglas den «la clave» de la belleza poética. Se recordará que sostuvo Kant que no hay concepto de lo bello.

¿Qué definen, pues, las teorías señaladas (las cuales, a todas luces, apuntan a fenómenos poéticamente relevantes)? Definen estructuras parciales que pertenecen a la empresa de la creación poética, pero cuyo conjunto no es coextensivo con el conjunto de las obras poéticamente valiosas. Las teorías señaladas definen una clase potencialmente mucho más amplia que la clase de los poemas válidos. En todo caso, los círculos de estos conjuntos se cortan excéntricamente.

La dificultad sólo puede superarse eliminando de la definición la connotación valorativa. Lo que se define entonces es un sistema de organización del discurso que crea una posibilidad de discurso de efecto propiamente poético, pero, al mismo tiempo, la posibilidad de su frustración. Sólo el sistema *total* de la poesía (si tal hubiera) podría determinar la necesaria validez del producto sistemática y descriptivamente ejemplar. Construir tal sistema, como insinué, equivale a elaborar algo así como el vocabulario y la gramática de la experiencia humana. Por ello, de hecho, toda teoría descriptivo-estructural del poema que podamos elaborar dentro de los horizontes intelectuales de nuestro tiempo, debe presentarse como lo que es y sólo puede ser: una teoría de la poesía buena y mala, de la sublime como de la insignificante. En mi libro citado, declaré ya en el Prólogo esta abstención de connotaciones valorativas. La estructura de la obra literaria y el ser imaginario de su lenguaje, se dan por igual en el *Quijote* de Cervantes y en el de Avellaneda, así como en la más detestable de las creaciones literarias. (Observemos de paso que en esta última frase puede verse que la calificación de «literaria» tiende más hacia el concepto puramente descriptivo que la calificación de «poética», que difícilmente puede usarse sin connotación valorativa).

Mi tesis sobre el lenguaje poético (el lenguaje de la literatura, comprendida, en un sentido técnico-descriptivo, como una de las artes) ha consistido en definirlo ante todo ontológicamente: poesía es discurso ficticio. No he intentado definir el lenguaje poético como una especie entre otras de discurso (real). Por el contrario, he supuesto que todo tipo de discurso puede presentar instancias poéticas, es decir, que el discurso de carácter poético no puede

ser tipificado o limitado a ciertos rasgos y determinaciones genéricas. Los grandes géneros o modos fundamentales de la poesía (épica, drama y lírica) sí admiten ya una caracterización lingüística, que, pienso, corresponde a diversos tipos de situaciones comunicativas. (No pretendo que estas situaciones y esos modos fundamentales agoten el espectro de las posibilidades literarias). La lírica, en particular, afín al soliloquio y al hablar de gravidez *expresiva*, es, por ésta su naturaleza, afín también a ciertas formas de lenguaje que dilatan el ámbito expresivo del enunciado imaginario –como, por ejemplo, las formas métricas. Las determinaciones estructuralistas que hemos estado examinando en estas páginas, encuentran su lugar sistemático como posibilidades derivadas de los fundamentos ontológico y genérico de la creación lírica. No son el fundamento ni la condición necesaria de la poesía, menos aún una condición suficiente de su valor.

Quizás no he desarrollado suficientemente, en los capítulos pertinentes de *La estructura de la obra literaria*, el alcance de mi determinación del lenguaje de la poesía como discurso imaginario. En general, se suele pasar por alto la esencialidad y la significación del ser ficticio, el carácter de «imitación», de la obra artística, que, para Aristóteles, era su rasgo definitorio. En medio de la discusión de los «realismos», no se advierte que la literatura tiende naturalmente (habilitada para ello por el ser ficticio de su objeto y lenguaje) a la representación de experiencias imposibles, «fantásticas», y esto aún en sus formas más «realistas». No se quiere ver que la novela «objetiva», tan verosímil según la opinión corriente, se da como la experiencia de un *testigo invisible*, o de un narrador puesto, con percepción inmediata, en la mente de un personaje, o de un narrador que recuerda sus experiencias pasadas «como si sucedieran ante sus ojos», a modo de espectáculo ajeno a su persona, etc., todo ello más fantástico que los gigantes y los encantadores de los libros de caballerías.

Se suele pensar que sólo en sus formas primitivas ofrece la literatura la experiencia de lo sobrehumano. Pero allí donde ha desaparecido el héroe de estatura mítica, encontramos tipos irreales de experiencia, ángulos imposibles de visión, intensidades fabulosas de la sensibilidad o de la memoria. La ficción romancesca ofrece hechos inverosímiles a través de una óptica casi ordinaria; la ficción realista, hechos verosímiles a través de una óptica fantástica. (Para conceder plausibilidad a esta indicación, el lector puede recordar que el estilo narrativo de la novela caballeresca es «historiográfico», una mezcla de relato sumario y escenas sin desarrollo pleno, que no pretenden ofrecer la *presencia inmediata* del acontecimiento. El realismo de, digamos, un Henry James, por el contrario, apunta deliberada y metódicamente a la *ilusión* de

vida inmediatamente percibida, y esto desde dentro de un personaje, desde una mente ajena. La dramatización, la plenitud escénica de la realidad, es lograda por James con el artificio de una percepción fantástica: la que el narrador tiene de la vida interior de los personajes). Este proceso histórico de desplazamiento del plano fantástico continúa en nuestros días. En sus novelas, Robbe-Grillet ha creado, como sujeto descriptor, a un monstruo semi-humano, dotado de un sistema de percepción sin modelo empírico. Los ejemplos podrían ser multiplicados. Lo que digo no implica desconocer que estas experiencias fantásticas son una parte esencial de la construcción humana de la verdad. Sólo apunta a distinguir caminos diferentes de conocimiento. No sería mala hipótesis de trabajo suponer que la mezcla (y la proporción) de verosimilitud (o «realismo») y «fantasía» es constante a través de todo el orbe de las obras literarias –como que la literatura es aquella parte de la incierta construcción de la verdad que tiene por método a la imaginación.

Ahora bien, como he sostenido en mi libro citado, el discurso literario mismo es ficticio. Esto significa que no sólo los hechos presentados y la óptica de su aprehensión pueden ser fantásticos y sobrehumanos: también el discurso literario, ya en su nivel lingüístico primario, puede ser cosa de fábula, un hablar empíricamente imposible. Lo que las determinaciones estructuralistas que he comentado dejan ver, en este respecto, es que en la poesía lírica encontramos discursos sobrehumanos, que nadie podría realmente decir en su hablar serio. No se entienda esto en un convencional sentido valorativo; no quiero decir que los discursos poéticos sean de un *valor* sobrehumano, inalcanzable al mortal –si así fuera, no los tendríamos. Lo que quiero decir es que, por su factura, son irrealizables en el hablar auténtico de nuestra vida, y que sólo son *imaginables*, a través del ícono poemático. Un tal discurso de factura sobre-empírica puede ser magnífico y puede ser insignificante o fastidioso. Pero cualquiera que sea su valor, su factura, irrealizable, sólo es vivible como atributo de lo imaginario, y esta experiencia sólo es posible porque el artefacto de la pseudofrase nos permite proyectar frases ficticias (como he expuesto en la Tercera Parte de *La estructura de la obra literaria*).

Imaginario real e imaginario ficticio

En la obra de teoría y crítica literaria de Francisco Ayala reunida en la edición de Aguilar (Madrid, 1972), se encuentra el trabajo *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, que incide en un punto central de mis argumentaciones:

el ser imaginario, dentro del marco de la obra literaria, de todos los términos de la situación comunicativa. Ayala apunta allí a un fenómeno que no he discutido en mi libro, y que merece un análisis mayor que el que puedo dedicarle aquí. Se trata de la ficcionalización de mundo, autor y lector en la (recta) lectura de obras de cualidades «literarias», pero de naturaleza no ficticia: epístolas realmente enviadas, discursos políticos efectivamente pronunciados, etc. El paso del tiempo arrebata a estas obras de su contexto real y práctico, que desaparece, y las deja en un espacio que el lector, en parte o del todo, sólo puede llenar imaginativamente. El Quevedo de sus cartas o el Cicerón de las Catilinarias son tan imaginarios como un personaje-narrador. En efecto, nuestra experiencia de ellos, en tal lectura, no puede ser sino la proyección imaginaria del hablante interno del texto. Ayala piensa, me parece, que la diferencia entre discursos ficticios y discursos efectivamente producidos, como *suyos*, por el autor real, no es relevante dentro del ámbito de la contemplación literaria: unos y otros son objeto de una experiencia imaginaria. Dentro de esta experiencia, el autor real de la carta o del prólogo es tan inmanente al texto como el narrador ficticio de la novela.

La fundamental semejanza de ambos tipos de experiencias imaginarias debe ser, creo, admitida. (El campo de lo *imaginario*, sensu lato, incluye y es más amplio que el de lo *ficticio*). Sin embargo, me parece necesario anotar que hay entre estos tipos de experiencias, diferencias significativas y literariamente relevantes, diferencias que, en último término, justifican nuestra identificación de literatura (en sentido estricto) y *ficción*. Me limitaré a apuntar a algunos rasgos distintivos básicos.

Nuestra experiencia (imaginaria) de un sector *ficticio* del mundo (digamos: don Quijote, el de Cervantes, y su mundo) requiere, para su adecuado cumplimiento, un cierto saber acerca de las circunstancias *generales* del tiempo y lugar evocados en la obra, esto es, del contexto histórico y natural que, como un marco de referencia, y de vida, rodea a todo sujeto real o fingidamente perteneciente a tal circunstancia. No necesitamos, en cambio, saber previamente nada del contexto *particular* del héroe –o del narrador intrínseco (ni, por lo demás, del autor). Sus circunstancias personales surgirán sólo del texto literario único que los contiene y define (enteramente). Nuestra experiencia de don Quijote y sus circunstancias singulares no tiene otra fuente posible. Si esta fuente única no lograra dar una imagen plena del personaje, el autor habría fracasado. Cuán diferentes las normas que dirigen nuestra experiencia (imaginaria) del Quevedo de sus cartas, por ejemplo. No sólo necesitamos, para leerlas acabadamente, conocer las circunstancias generales de su tiempo; debemos conocer también mucho del contexto personal del autor. Mientras

más sepamos de Quevedo, por otras fuentes, tanto más rica será nuestra experiencia imaginaria de él en la lectura de sus cartas. Para él hay, en principio, pues existió realmente, un número ilimitado de fuentes posibles. Todas ellas deben ser y son leídas como pertinentes a un idéntico sujeto. El *Quijote* de Avellaneda, en cambio, cuyo narrador, dentro del juego de la ficción, pretende referirnos al mismo individuo de la Primera Parte del *Quijote* cervantino, es leído, desde la partida, como el proyecto de *otro* sujeto imaginario, cuya relación con el primero será medida en términos de semejanza y valor de sus presencias estéticas, y no buscada en una presunta identidad externa a ambas obras.

De ahí que sólo la obra reconocida como de ficción logre ese desprendimiento de circunstancias reales *particulares*, que permite que nuestra lectura absolutice la experiencia imaginaria. Y pienso que esta absolutización de lo imaginario, privativa de lo ficticio, es condición de la posible plenitud de la contemplación.

Un ulterior criterio distintivo se desprende de la Tercera Parte de mi libro citado. El ser ficticio del discurso poético trae consigo una distancia óntica insalvable entre la persona (real) del autor y la persona (ficticia) del hablante (interno) del texto. Esta no-identidad posibilita la ironía que el autor puede ejercer sobre su narrador (o hablante) ficticio. La alteridad óntica da lugar a la alteridad de carácter, de personalidad. El hablante ficticio *puede* ser extremadamente diferente del autor en punto a personalidad –es otro ser. Esta independencia del hablante intrínseco (imaginario) no existe en el caso de discursos reales. Cicerón habrá preparado meticulosa y distanciadamente sus Catilinarias, y bien cuidado de proyectarse en ellas de la manera más favorable, pero no podría haber creado un hablante intrínseco que fuese notoriamente diferente de él, en carácter y personalidad, sin privar de efecto serio a su pieza oratoria. Y es que «retórica» o no, «literaria» o no, fríamente preparada o no, su pieza oratoria fue *su* discurso real, *su* acto de lenguaje. Por eso, nunca lo leeremos como una creación sometida exclusivamente a exigencias artísticas, nunca le daremos, en nuestra experiencia imaginaria, el tipo de autonomía y absolutización, el carácter de cosa entera y no necesitada de otras, que otorgamos al ente ficticio.

No creo haber resuelto todos los sutiles problemas que arroja el citado ensayo de Francisco Ayala. Como puede advertirse, sería necesario, para ver más claro en esto, completar la descripción de las estructuras normativas del leer, a que me refiero en la Nota a la segunda edición de *La estructura de la obra literaria*.

Paralelos y coincidencias

En relación con mi crítica a la teoría de la escuela de Vossler (Cap. II de la Tercera Parte), es interesante anotar que, según me ha hecho ver una referencia de Gérard Genette (*Structuralisme et critique littéraire, Figures I*, París, 1966), Leo Spitzer llegó a concebir su propio desarrollo crítico en términos de un progreso, desde el «psicologismo» dominante en sus primeros estudios, a una concepción de las obras literarias como entidades independientes, «organismos poéticos en sí». Se trata del texto de Spitzer, póstumamente publicado, «Les études de style et les différents pays», en *Langue et littérature*, Actes du VIIIe Congrès de la Féderation Internationale des Langues et Littératures Modernes, París, 1961. Encuentro en esta retrospección spitzeriana una confirmación de la idea que doy en el citado capítulo acerca de la evolución histórica de los supuestos críticos de nuestro siglo.

Para el estudio del problema de las afinidades sinestéticas y, en general, «expresivas» entre objetos comunes, entre símbolos, y entre unos y otros (he tocado este punto en el Cap. III del Apéndice del libro), ha de verse el estudio sistemático de las significaciones connotativas en la obra de Charles E. Osgood y el grupo de investigadores que ha dirigido en la Universidad de Illinois (*The Measurement of Meaning*, 1957).

Sobre la ontología y gnoseología de estos atributos «secundarios» o «indirectos» de los objetos, he publicado dos breves artículos, por razones de su ocasión, en alemán: «Über ästhetische Urteile», *Archiv für Philosophie*, Vol. 9, 1-2, 1960, y «Nicht-intentionale oder expressive Qualitäten», en la *Festschrift* para Josef König, *Argumentationen*, editada por Harald Delius y Günther Patzig, Göttingen, 1964.

La distinción de autor empírico, autor ideal y hablante ficticio, que presenté en el Cap. II, i, de la Tercera Parte, corresponde aproximadamente a la que hizo Wayne Booth en *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961). Booth distingue «real author», «implied author» y «narrative voice». Es interesante esta relativa coincidencia, porque Booth obtiene sus conceptos de un rico material empírico, mientras que mis distinciones proceden de una descripción fenomenológica «abstracta». Más tarde, se han generalizado estas distinciones en la crítica, inclusive la noción de «destinatario» intrínseco, que también deduje en el análisis teórico.

Corresponde, también aproximadamente, a mi concepto del discurso poético como discurso imaginario, que no es expresión *lingüística* del autor, la observación de Northrop Frye, de que la obra literaria «es silenciosa como una estatua», no habla («Polemical Introduction», *Anatomy of Criticism*,

Princeton, 1957). Es la crítica, precisamente, la que tiene que traducir a forma lingüística explícita el significado de la obra. Creo que esta aparente paradoja de Frye puede ser bien entendida en virtud de lo expuesto en la Tercera Parte de *La estructura de la obra literaria*.

2. La estructura lógica de la literatura

Permítaseme comenzar *in medias res* y dejar para el final las sugerencias más generales. Un conocidísimo pasaje del *Quijote* puede servirnos de ejemplo para mostrar las normas lógico-estructurales fundamentales de la obra literaria. En el capítulo octavo de la Primera Parte leemos:

> En esto, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo, y así como don Quijote los vio, dijo a su escudero:
>
> –La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más, desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer; que ésta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra.
>
> –¿Qué gigantes? –dijo Sancho Panza.
>
> –Aquellos que allí ves –respondió su amo– de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.
>
> –Mire vuestra merced –respondió Sancho– que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.
>
> –Bien parece –respondió don Quijote– que no estás cursado en esto de las aventuras: ellos son gigantes; y si tienes miedo, quítate de ahí, y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla.

Don Quijote y Sancho disputan sobre la naturaleza de los objetos que tienen ante los ojos. Sabemos que, en ésta como en muchas situaciones semejantes, Don Quijote se equivoca y Sancho tiene razón. (Y podemos dar por cierto que, si no lo entendiéramos así, esta novela quedaría fuera de nuestra comprensión, como lo quedaría a consecuencia de otros malentendidos fundamentales).

Ahora bien, ¿en virtud de qué sabemos que la afirmación de don Quijote, de que hay gigantes en ese campo, es falsa, y la de Sancho, de que se trata de molinos de viento, es verdadera?

Estamos perfectamente convencidos de que en la realidad no hay tales gigantes, pero no se debe a este saber el que sepamos que Don Quijote yerra, pues sabemos también que en el mundo de las ficciones, en especial de los libros de caballerías, no son raros los gigantes. Y nuestra convicción de que el *Quijote* es una novela «realista» y por ello no puede admitir gigantes en su mundo fundamental, no es el presupuesto, sino la consecuencia de que no encontremos allí gigantes y otras cosas de esa índole. Además, el presupuesto del realismo determinaría la falsedad de la afirmación de don Quijote, pero no podría hacer de la afirmación de Sancho, de que hay allí molinos, más que una afirmación en principio posiblemente verdadera. En nuestra lectura de la obra, no es el caso que estemos meramente inclinados a considerar la afirmación de don Quijote como *muy probablemente* falsa y la de Sancho como *posiblemente* verdadera. Entendemos la afirmación de don Quijote como sencillamente falsa, y la de Sancho como irrestrictamente verdadera. De hecho, la atribución de falsedad y verdad a estas afirmaciones obedece a una suerte de necesidad analítica.

¿En virtud de qué, pues, sabemos que una de las afirmaciones es falsa y la otra verdadera?

La respuesta correcta a esta pregunta es de una banalidad específica, y me parece útil señalar explícitamente su carácter desilusionante. Sabemos que Sancho acierta y don Quijote yerra porque el narrador ha dicho que en el campo en cuestión se encuentran molinos de viento. Podemos generalizar: lo que el narrador dice en la novela, en la obra de ficción, acerca de su mundo concreto, es siempre irrestrictamente verdadero. El mundo singular de toda novela es necesariamente tal como lo describe el narrador, ni más ni menos. Y por eso, aquellas afirmaciones de los personajes que coinciden con las del narrador son necesariamente verdaderas, las que difieren de modo incompatible, necesariamente falsas.

Podrá observarse que, aun si el narrador nada hubiese dicho acerca del paraje, el lector habría entendido de inmediato que don Quijote yerra y Sancho acierta, debido a la caracterización de los personajes desde un comienzo y, sobre todo, al clima cómico-realista de la novela, ya bien establecido al llegar al capítulo 8. Pero es obvio que esas personalidades y ese clima han sido creados por las afirmaciones del narrador.

Una versión diferente de estas peculiaridades lógicas de la ficción parece ser más inmediatamente persuasiva que la que he empezado a presentar aquí. Ella sostiene que las afirmaciones del narrador no son necesariamente verdaderas, ni sencillamente verdaderas, sino ni verdaderas ni falsas, vale decir, son oraciones que cumplen una función diferente de la proposición o juicio. Tal función sería la de constituir el mundo ficticio de la narración. En mi disertación doctoral de Göttingen, en 1956, yo mismo sostuve esta teoría, la cual encontré más tarde en publicaciones póstumas de Gottlob Frege, que aparecieron por primera vez en 1969, y en un artículo de John Searle que examino en otro lugar de este libro[1]. Posteriores reflexiones me hicieron ver que esta disyuntiva de función apofántica y función constitutiva no es necesaria. Ambas funciones son compatibles; más aún, la constitución del mundo ficticio requiere la fuerza de la oración apofántica que se acepta como verdad definitiva[2]. Considérese que si asumimos que el mundo ficticio queda constituido en virtud de estas oraciones, y además de tal modo que los objetos ficticios así generados son exactamente como ellas los describen o narran, se sigue con evidencia que estas oraciones son verdaderas, y que lo son necesariamente. En efecto, se tiene en ellas el modelo de la proposición absolutamente verdadera, a saber, una proposición que genera su propio objeto y lo hace existir (ficticiamente) tal como ella lo describe. Y ¿no podría definirse el mundo de la imaginación diciendo que en él las cosas son precisamente como se propone que sean?

Si el narrador ficticio dijese que había en el campo algunos gigantes del tamaño de una legua, esta oración sería tan verdadera como la que de hecho encontramos en el texto de Cervantes. ¿Podría concluirse analíticamente de la verdad de tal oración que hay en el mundo gigantes de una legua de tamaño? El narrador ficticio puede, debe, sacar esa conclusión. En su mundo habría, en efecto, tales gigantes. Nosotros, criaturas reales, no podemos sacar esa conclusión con respecto a nuestro mundo a menos que afirmemos realmente tal proposición y la tengamos por verdadera. Pero es el caso que nosotros no podemos afirmar tal aserto de modo auténtico y original, seria y realmente, y con verdad, pues gigantes de una legua no son objeto de nuestras percepciones; y el que sean percibidos por sujetos ficticios, lo juzgamos en principio

---

1 Gottlob Frege, *Schriften zur Logik und Sprachphilosophie: Aus dem Nachlass*, edición de Gottfried Gabriel, Hamburgo, 1971; John Searle, «The Logical Status of Fictional Discourse», *New Literary History*, Vol. 6, 1975, pp. 319-32.

2 Acerca de esta tesis y sus implicaciones, remito a mi libro *La estructura de la obra literaria*, Santiago de Chile, 1960, Barcelona, 1972, 1983.

insuficiente como razón para aceptar su existencia real. Lo que nosotros podemos afirmar legítimamente es que hay imágenes ficticias del mundo en las cuales viven desaforados gigantes.

Interesante desde un punto de vista lógico es el hecho de que en los estudios literarios (por ejemplo, en resúmenes del argumento de una novela) se encuentran oraciones *verdaderas o falsas* del carácter de «Había (hay) en el campo gigantes de una legua de tamaño», o «En el mundo de los libros de caballerías, hay gigantes de una legua». ¿De qué mundo se hacen tales afirmaciones? ¿De mundos ficticios? En tal caso, esas afirmaciones de los estudiosos de la literatura no serían ni verdaderas ni falsas, carecerían de objeto real. Ofrezco una solución para estas paradojas en el capítulo 6, «Representación y ficción».

Pese a su característica obviedad, las observaciones que he presentado al comienzo de este capítulo tienen algunas implicaciones de interés que son incompatibles con puntos de vista tradicionales y también recientes. Señalaré dos de ellas.

1) Si al menos algunas de las afirmaciones que tienen lugar en obras literarias son necesariamente verdaderas o necesariamente falsas, entonces son al menos algunas de las proposiciones del texto literario en principio verdaderas o falsas y, por lo tanto, auténticos juicios, en el sentido lógico de la palabra. Este hecho es independiente de la actitud irónica o lúdica con que las recibe el lector. La tesis de Roman Ingarden, de que las oraciones literarias no son juicios auténticos, sino configuraciones modificadas, de un carácter de «quasi-juicios,» no es compatible con las relaciones lógicas que hemos señalado en nuestro ejemplo cervantino[3].

2) Si las afirmaciones del narrador son necesariamente verdaderas, de modo que constituyen el criterio según el cual se determina la verdad o falsedad de las afirmaciones de los personajes, no pueden ser consideradas «mentiras». Se repite a menudo el aserto pseudo-platónico de que los poetas son mentirosos por definición. En los conocidos pasajes de los libros segundo y tercero de *La República*, no es primariamente el carácter ficcional de la creación poética lo que origina la crítica platónica, sino el hecho de que esas ficciones son infieles al concepto correspondiente; que, por ejemplo, los dioses de Homero se comportan de un modo inapropiado a la idea de un dios.

---

[3] Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931, # 25.

Dicho de paso: El poeta, en tanto poeta, no habla. No puede, pues, en tanto tal, mentir, si damos a esta palabra el sentido de un acto de lenguaje. Lo que el poeta produce es el discurso imaginario de un hablante imaginario, no un hablar real del poeta. Los signos lingüísticos reales que el poeta produce al escribir o recitar, están, respecto del discurso ficticio del hablante ficticio, en la misma relación en que están los signos reales que yo produzco, al *citar* literalmente, en discurso directo, el decir de otro, respecto de los signos (reales o ficticios) de ese otro. A estas expresiones lingüísticas, cuya función es la representación icónica o reproducción material de otras expresiones lingüísticas, las llamo «pseudofrases». Puede compararse con estas determinaciones la distinción que hace Frege entre el significado ordinario, el recto y el indirecto, en su «Ueber Sinn und Bedeutung»[4].

Volvamos a nuestra comprobación inicial y preguntémonos esta vez de dónde procede nuestra convicción de que las afirmaciones del narrador con respecto a las peculiaridades concretas del mundo novelístico son necesariamente verdaderas.

Esta pregunta desconcierta. Parece que no tenemos fundamento alguno para creer, como de hecho lo hacemos, que estas afirmaciones son necesariamente verdaderas. Aceptamos su verdad, así parece, sin recurso a una fundamentación. Más bien, como lectores de novelas, *queremos* dar por sentada la verdad de estas afirmaciones. ¿Por qué estamos tan decididamente dispuestos a aceptar como verdaderas estas afirmaciones?

No creo que al comportarnos de este modo estemos sólo obedeciendo una norma históricamente contingente de nuestra educación literaria o ejecutando automáticamente una convención de época, aunque sin duda convenciones, hábitos y automatismos determinan nuestra actitud usual de lectores. Pues nada de esto puede explicar el carácter de radical forzosidad con que esta norma se impone a nuestra reflexión teórica, el modo de validez evidente que asume, y que da a su comprobación ese específico rasgo de lo banal, antes señalado, tan propio del negocio analítico de la filosofía.

Esta evidencia puede ser expresada diciendo que nuestra aceptación incondicional de la verdad de lo que sostiene el narrador acerca de las particularidades del mundo ficticio, se debe a que sólo mediante ella cobra

[4] *Funktion, Begriff, Bedeutung*, edición de Günther Patzig, Göttingen, 1975. En mi libro antes citado, analizo este tema en la parte tercera.

sentido estético nuestra lectura de un texto tenido por obra de ficción. La verdad de estas oraciones del narrador no proviene, pues, de deducción ni de comprobación empírica, sino de la norma transhistórica de una conducta mental productiva. En otras palabras, aceptamos esas afirmaciones como irrestrictamente verdaderas, porque nos sometemos a una regla constitutiva del juego, no limitado a nuestro tiempo o cultura, que queremos jugar. Es una norma constitutiva del leer literario que las frases narrativas y descriptivas de narrador son irrestrictamente verdaderas, que el mundo de la obra es necesariamente tal como el narrador dice que es. Dicho en lenguaje kantiano, se trata de una condición de la posibilidad de la experiencia poético-narrativa. En este sentido kantiano, podría hablarse de una deducción transcendental de esta regla, en tanto se demuestre que ella es en efecto constitutiva de esta experiencia.

Si la necesidad de la incondicional aceptación de estas afirmaciones del narrador deriva del sentido del juego, esto es, del contenido de la experiencia ficcional, debemos preguntarnos cuál es el sentido de esta experiencia y de qué manera exige este sentido aceptar la necesaria verdad de tales frases.

No es posible tratar este tema en forma a la vez breve y apropiada. Podemos sugerir la dirección que habría que tomar. El sentido del juego narrativo-ficcional es la presentación de vistas imaginarias del mundo; en una palabra, mímesis. Para la finalidad deseada de tener la experiencia de mímesis literaria en nuestra operación de lectura, reproducimos, irónica, pero decididamente, las frases narrativas como si fuesen incondicionalmente verdaderas. Pues sólo cuando tomamos como verdadera la descripción de un estado de cosas que no hemos experimentado directamente, lo imaginamos como consistente; sólo en tal caso le damos el peso imaginario de una representación concreta del mundo. No quiero indagar la cuestión de si este hecho de nuestra conducta imaginativa constituye una estructura de la conciencia o una condición lógico-psicológica de los mecanismos del pensar. Nos interesa aquí tan sólo el hecho que descubre nuestra reflexión sobre nuestra actitud como lectores de ficciones: si tomo decididamente las frases narrativo-descriptivas como verdades, surge ante mí la imagen de los objetos narrados y descritos; si pongo en duda la verdad de las frases, o si las considero falsas, inhibo esa potencia imaginante y me quedo con sólo la secuencia del discurso narrativo.

El por qué de que tengamos necesidad de imágenes ficticias del mundo, y en particular de arte representativo, es una pregunta antropológica que queda fuera de nuestro tema presente. Como es sabido, Aristóteles explica la ocupación con mímesis artística por su relación con el deseo humano de conocer. En el individuo ficticio, puede el poeta mostrar la esencia del género o tipo correspondiente de manera más pura y clara que en la experiencia ordinaria. De ello procede que la poesía sea más filosófica (más productiva de conocimiento universal) que la historia. Esta determinación aristotélica se sitúa, pese a su contrario sentido, en el mismo plano en que pone Platón la discusión de las supuestas virtudes del arte.

Aristóteles atribuye al arte, en su *Poética*, dos funciones fundamentales: primera, la finalidad general de inducir conocimiento universal a través de la «imitación», y segunda, la virtud peculiar de cada género poético de causar un efecto anímico específico (los sentimientos trágicos y su purgación, en la tragedia, la risa liviana, en la comedia). Cabría señalar una tercera función artística sugerida en la *Poética*: la ejemplaridad, la elevación moral y el embellecimiento de la imagen de la vida.

Poco dice el Estagirita de las condiciones formales de la mímesis. Tan sólo su insistencia en la lógica causal de las acciones y su distinción de lo posible, lo probable y lo necesario, frente a lo inverosímil, indican el camino a seguir en esta materia. En cambio, tenemos, en la *Poética*, el ejemplar análisis estructural de un género, la tragedia, en relación a su virtud estética específica. Por razones que se verán en seguida, quiero recordar brevemente la forma del análisis aristotélico de la tragedia. La función genérica de la tragedia es definida como la producción de los sentimientos trágicos (conmiseración y terror) en el alma del espectador. (Se sigue todavía disputando acerca del carácter preciso de estos sentimientos y de su purificación, eliminación o «catarsis». También acerca de la validez histórica de la descripción aristotélica de la tragedia griega. No pertenecen esas cuestiones a nuestra discusión. Repito que sólo nos interesa aquí recordar la *forma* del análisis aristotélico). Aristóteles expone cómo deben estar constituidas las diversas partes que componen una tragedia para que esa tragedia resulte buena. ¿Cómo, por ejemplo, ha de ser la acción, cómo el carácter moral del héroe?

Dejando de lado algunos puntos que no son aquí relevantes, podemos decir que la acción de la tragedia, según Aristóteles, ha de ser tal que en ella el héroe pase del bienestar al infortunio. ¿Por qué? Porque sólo esta peripecia, y no la contraria, puede llevar al espectador a sentir conmiseración (por el héroe) y terror (por la posibilidad de sufrir un destino semejante). Que la acción sea la parte principal de la tragedia, se debe precisamente a que sólo por

medio de acciones puede el héroe cambiar de estado, y sin cambio de estado no cabría el efecto antedicho. La caída del héroe (que ha de ser consecuencia rigurosa del curso causal de las acciones) debe tener su origen en un error culpable de éste, error que ni debe ser liviano ni de una gravedad moral extrema, pues el terrible desenlace ni debe ser del todo inmerecido ni debe carecer de un poder excesivo y aterrador. Así pueden los espectadores compadecer, atemorizados, al causante de su propia, en su magnitud imprevisible, desgracia. El carácter moral del héroe debe corresponder al nuestro o, más bien, ser algo mejor que el promedio de los hombres libres, pero no debe alcanzar alturas excepcionales. ¿Por qué? Porque sólo el destino de un semejante puede llenarnos de piedad y temor. Si se tratase de un ser de perfecta virtud, su caída nos indignaría, y no nos daría esa mezcla de temor y conmiseración que es la finalidad de la tragedia. Si, por el contrario, se tratase de un ser moralmente vil, su caída nos parecería merecido castigo y no nos haría sentir más que desprecio y satisfacción.

Éstas y otras normas de la poesía trágica son presentadas por Aristóteles como condiciones necesarias para la ejecución de la función genérica peculiar. Se las justifica, pues, por medio de una deducción. Usando libremente la fórmula kantiana podemos decir que Aristóteles deduce estas normas como condiciones de la posibilidad de lo trágico.

Por más de un motivo he querido recordar estas partes de la fragmentaria e insuperada discusión aristotélica. Ante todo, ellas muestran ejemplarmente el tipo de teoría estructural que me he propuesto seguir. Las relaciones formales que el estudioso puede encontrar entre los varios elementos de la obra literaria son incontables. Ello posibilita ilimitadas operaciones críticas y, en muchos casos, construcciones caprichosas o casuales. El riesgo de formalizar lo irrelevante disminuye mucho si se aplica el principio de una «deducción transcendental», en el sentido que hemos visto en la *Poética* de Aristóteles. Formas y relaciones formales pueden ser consideradas relevantes tan sólo cuando se puede demostrar que ellas son condiciones de la realización de inequívocas finalidades poéticas.

Volvamos a nuestra indagación de las estructuras lógicas de la narración literaria. De manera análoga a la justificación aristotélica de las normas

de la poesía trágica por el efecto final a que apuntan, hemos empezado a comprender las normas lógicas de la narración literaria en relación a la finalidad de ésta de erigir una vista imaginaria del mundo.

Hemos comprobado la existencia de ciertas normas lógicas en la narración literaria, cuya validez deriva de la finalidad poética de la mímesis, esto es, de la producción de imágenes ficticias del mundo. Podemos resumirlas así: 1) Las afirmaciones del narrador acerca de las particularidades del representado mundo ficticio son irrestrictamente verdaderas. 2) Las afirmaciones de los personajes, si tienen sentido, son verdaderas o falsas, como las de todos los seres humanos.

Como señalaba insistentemente Benedetto Croce, la representación artística lo es de objetos singulares, de individuos de fantasía. La mímesis narrativa es el desarrollo de una vista concreta de personas o grupos ficticios y sus acciones singulares. El narrador habla fundamentalmente de este o aquel individuo concreto, y no directamente del hombre y del mundo en general. Es este individuo (por ejemplo, don Quijote) quien posee el atributo de la ficticidad, no así la clase de los hidalgos o de los seres humanos. Cierto es que, ocasionalmente, también habla el narrador de temas generales, pero, qua narrador, no es necesariamente alguien que formula juicios universales, y sí necesariamente alguien que afirma e hila juicios «singulares»[5]. En estricta relación con esto está el hecho de que sólo los juicios singulares y algunos de los particulares del narrador son objeto de nuestra aceptación irrestricta y automática. Sólo cuando habla de las particularidades ficticias del mundo representado, damos a sus palabras apodíctica validez.

Del capítulo tercero de la Primera Parte de *Las afinidades electivas*, de Goethe, tomo como ejemplo esta frase típicamente narrativa: «Las conversaciones de las primeras horas, como suele ocurrir entre amigos que no se han visto por largo tiempo, fueron vivísimas, hasta agotadoras». En esta frase se unen dos afirmaciones que, para simplificar y dejando de lado una ambigüedad irrelevante aquí, podemos formular del modo siguiente: 1) Que las conversaciones de los individuos de que trata la historia fueron en esta ocasión, después de no haberse visto por mucho tiempo, vivísimas, hasta agotadoras. 2) Que las conversaciones entre amigos que se encuentran después de no haberse visto por largo tiempo, suelen ser vivísimas y hasta agotadoras.

---

5 Uso los términos de juicio «singular», «particular» y «universal» en el sentido de la distinción lógica tradicional de los juicios de acuerdo a su «cantidad».

Esta segunda afirmación (a todas luces, un juicio general relativo a la conducta de hombres unidos por el vínculo de la amistad) es recibida por nosotros, los lectores de la novela, sin mayor análisis, como una opinión plausible, en apariencia válida, de un observador experto de la vida humana. Pero, al hacerlo, estamos lejos de atribuirle una verdad apodíctica. Más bien, no nos interesa mucho, en tanto lectores de la novela, determinar su posible verdad empírica. Lo que de esta afirmación sacamos no es tanto una hipótesis acerca de la vida como una impresión de la personalidad del narrador. Es esta significación expresiva, indirecta, lo que queda en nuestra memoria: la sugestión de un espíritu superior, penetrante, a veces sobrehumano, como fuente de la narración.

Por el contrario, la afirmación de que las conversaciones de los amigos fueron en aquella ocasión vivísimas y hasta agotadoras, es recibida por el lector como necesariamente verdadera. Dudar que haya sido así, carece de sentido por parte del lector de la novela. Tendría sentido tal duda si ella proviniese de otro personaje de la novela, tal vez ausente en aquel encuentro, aunque, claro está, erraría éste por completo.

No sólo los juicios universales, de carácter teórico, sino también las afirmaciones del narrador que tienen por sujeto individuos históricos, individuos de los cuales existe un concepto público, son dejadas en suspenso por el lector en cuanto a verdad o falsedad. Así, por ejemplo, que Cicerón sostenga que el fundamento de la elocuencia reside en un *motus animi continuus*, es una afirmación circunstancial del narrador de *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann, que el lector de la novela, en tanto tal, no verifica, sino simplemente toma como parte del *habitus* espiritual de este narrador. Radicalmente diverso es, sin embargo, el caso de individuos históricos (ciudades célebres, cuya imagen se evoca como escenario, o personas famosas de una novela histórica) que pertenecen a la vista del mundo que la obra narrativamente presenta. Las afirmaciones del narrador que se refieren a ellos en tanto parte del mundo narrado son necesariamente verdaderas, pues estos individuos quedan ficcionalizados dentro del marco de la obra. El narrador que se presenta como si fuese el autor real de la obra, es sólo un caso particular de la ficcionalización de individuos históricos o de pública notoriedad. Así, el Unamuno que disputa con su personaje en *Niebla* es una proyección ficticia del *concepto* que el público tiene de este escritor.

Porque la finalidad inmediata de la narración literaria es mímesis, imagen concreta de vida ficticia, el lector trata los diversos tipos de frases que aparecen en el discurso narrativo de modo que efectivamente den lugar a una imagen concreta. Los asertos de narrador acerca de individuos son recibidos automáticamente como verdaderos para que rindan la imagen de los individuos pertinentes. Juicios acerca de lo universal y abstracto, en cambio, no darían lugar a imagen alguna si se los tomase primordialmente en su dimensión referencial y teórica. Para asimilarlos a la imagen, se los suspende como teoría y se los vuelca sobre su emisor, como seña del carácter de éste. Las afirmaciones relativas a individuos que no pertenecen a la historia ficticia narrada (por ejemplo, Cicerón, en el caso citado), no son recibidas como necesariamente verdaderas, pues tales individuos no han de formar parte de la imagen concreta.

Como me sugirió Arturo Fontaine, un caso especial forman los juicios universales del narrador cuando ellos están destinados a presentar directamente una sociedad o mundo en sus rasgos esenciales, como espacio narrativo en que se desarrollará la historia. En este caso, la apofántica universal tiene función primariamente referencial, descriptiva y constitutiva de imagen concreta, semejante a la de la frase apofántica singular. No es frecuente este tipo de descripción universal en la narrativa realista, pues el mundo que allí se evoca es el de la experiencia ordinaria, y éste no requiere presentación descriptiva de sus rasgos universales. Sería una rareza si encontráramos una novela realista en que se comenzara por describir las particularidades anatómicas, fisiológicas, etc. de la especie humana, las características precisas de la legislación vigente, las instituciones y costumbres, flora y fauna circundantes, en fin, el habitat natural y cultural pertinente. Ello tendría el carácter de un tratado sociológico, biológico, etnológico y semejantes. Se justifican tales pasajes, sin embargo, cuando se trata de parajes exóticos, costumbres extrañas, pueblos desconocidos, cuya más o menos precisa imagen es requisito para la recta intelección de la historia. O cuando lo muy conocido se describe con irónico asombro. En una novela de ciencia-ficción, o, en general, de mundos fantásticos, puede ser necesaria la utilización de descripciones universales para determinar el espacio ficcional. Un buen ejemplo de apofántica universal con función mimética son los pasajes iniciales del conocido libro de Tolkien, *The Lord of the Rings.* Hay en ellos una larga descripción de las características físicas y psíquicas de la raza de los Hobbits. Tales juicios universales son

constitutivos de la objetividad ficticia y tienen la misma validez irrestricta de las afirmaciones singulares del narrador. Hay, pues, una clase mimética de apófansis universal.

Veamos ahora otras partes de la estructura lógica de la ficción.

También el trato que damos, como lectores de narraciones literarias, a afirmaciones contradictorias, y a las tautológicas, corresponde al principio de la producción de imagen. Si la determinación ya hecha de un aspecto de las individualidades representadas fuese luego negada por el mismo narrador, este aspecto, y su contribución a la imagen, quedarían suspendidos. Por la misma razón, asertos analíticamente falsos, esto es, tales que su predicado contradice el concepto de su sujeto, constituyen una suerte de proyecto vano de objetividad imaginaria, que se disuelve. Esto rige también para frases acerca de individuos históricos, cuando la afirmación contradice el concepto individual correspondiente. Observemos de paso que la crisis de la representación novelística desplegada en las novelas de Robbe-Grillet se realiza mediante sutiles contradicciones descriptivas (cronológicas y espaciales).

Por otra parte, una tautología nada puede agregar a la imagen ficcional. Tampoco la simple repetición de un atributo puede enriquecer la imagen.

Por ello, todas las formas de contradicción, tautología y repetición, en el discurso del narrador, son inconvenientes para la economía de la obra en tanto representación de mundo, y, en este respecto, admisibles sólo como mesurada redundancia que facilite el entendimiento de lo narrado. (La repetición de motivos y fórmulas en la obra épica deriva su efecto estético precisamente del hecho de que la repetición de determinaciones es extraña a la función narrativa).

Sin embargo, rige también para estas formas del discurso (contradicción, tautología y repetición) lo mismo que para las aserciones teórico-universales. No rinden directamente una imagen del mundo ficticio, pero promueven indirectamente la presencia concreta del narrador. La célebre frase de Gertrude Stein, «A rose is a rose is a rose...», no nos dibuja una rosa, pero hace sonar una voz imaginaria y confiere perceptibilidad a una cierta voluntad. Se torna inteligible en virtud de estas observaciones el que, a diferencia del arte narrativo, las formas de la lírica, que magnifican la dimensión expresiva del discurso, no sólo admiten la repetición de afirmaciones, sino que ellas constituyen uno de sus rasgos archigenéricos fundamentales.

Relaciones *lógicas* entre frases son aquellas que rigen a priori y afectan al valor de verdad de las frases. Hay tales relaciones también entre las afirmaciones que forman una narración literaria, por una parte, y las afirmaciones del crítico o estudioso acerca de esa narración, por otra.

Estas relaciones están condicionadas por el hecho ontológico de la duplicidad real-ficticia de la obra literaria[6]. Es una expresión gramatical de este hecho el que, de modo más natural que convencional, el comentador use de preferencia el tiempo verbal del presente para referirse a los acontecimientos narrados en la obra, los cuales lo han sido, normalmente, en pretérito. Esta presentificación del ocurrir pretérito se da tanto en el comentario abstracto como en la paráfrasis narrativa resumidora. La narración secundaria del comentador hace del pasado ficticio un presente real[7].

Para entender mejor este fenómeno de la duplicidad óntica de la ficción, es útil recordar la distinción que hace Josef König entre juicios «determinativos» y juicios «modificativos»[8]. Simplificándola, podemos decir que los juicios determinativos predican atributos objetivos del sujeto (como tamaño, color, oficio, posición, etc.), y los modificativos, atributos subjetivos o indemostrables (como la impresión de vitalidad que causa una persona, un aire gentil o delicado, belleza, etc.).

Deriva de la misma duplicidad óntica que he señalado, el que juicios «determinativos» del comentador acerca de las personas, acciones y objetos del mundo ficticio, sean, o bien repeticiones (o análisis de implicaciones) de las determinaciones encontradas en la obra, o bien juicios que se refieren, no a las personas ficticias en tanto personas, sino a los *personajes* literarios: en general, no a los objetos del mundo ficticio en tanto tales, sino a la representación literaria de los mismos. Así, no tiene sentido que un comentador asegure que don Quijote sufrió una fractura maxilar en la batalla de las ovejas (pues no lo establece el narrador ni es implicación necesaria de lo dicho por éste). Sí, en cambio, tiene sentido, y puede ser verificado o falsificado, el aserto descriptivo de que don Quijote es un personaje marginal en determinados capítulos. Puedo afirmar razonablemente que Hans Castorp sufría de tuberculosis y era ingeniero de profesión, sólo si ello corresponde literalmente o por

---

6 Sobre este tema ontológico, véanse los capítulos 3, «Estructura narrativa y doctrina ontológica de estratos», y 6, «Representación y ficción».

7 Creo que estos aspectos de la temporalidad verbal de la narración, que han ocupado, entre otros, a Käte Hamburger (*Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1957), Harald Weinrich (*Tempus*, Stuttgart, 1964) y Franz Stanzel (*Theorie des Erzählens*, Göttingen, 1979), no han sido aún clarificados suficientemente.

8 Josef König, *Sein und Denken*, Tübingen, 1937, 1969, # 1.

implicación lógica a lo dicho en *La montaña mágica* por el narrador. En cambio, puedo afirmar sin tal fundamentación que Castorp es una figura literaria que aparece en todos los capítulos de esa obra. Inversamente, afirmaciones como el que un personaje sea o no marginal en un capítulo o aparezca en todos ellos, no son normalmente posibles *dentro* de la obra, en boca del narrador o de personajes; salvo que la obra despliegue dimensiones más que metanarrativas, metaficcionales, e interiorice así la distinción lógico-estructural que hemos hecho. Claro está que aun en estos casos persiste la distinción indicada, la cual vuelve a aplicarse a la más compleja estructura metaficcional de tales obras.

El comentador puede, sin embargo, formular legítimamente juicios «modificativos» acerca de la persona (el objeto representado), y no sólo acerca del personaje (la representación literaria), sin que tales juicios sean implicaciones formales de las afirmaciones del narrador. Por ejemplo, que Hans Castorp tiene un aire de fragilidad personal. Obsérvese que este juicio modificativo es perfectamente compatible con el de que, como personaje, Castorp es notablemente fuerte y consistente. En esta no-contradicción se manifiesta nítidamente la duplicidad interior del individuo imaginario[9]. La duplicidad óntica de la obra de ficción se manifiesta también en el hecho de que la verdad de las afirmaciones verdaderas de las personas de la historia, puede ser vista correctamente, por una parte, como verdad empírica, y, por otra, como verdad analítica. Son verdades empíricas en tanto frases ficticias de personas ficticias que describen adecuadamente hechos de carácter empírico ocurridos en el mundo ficticio. Son verdades analíticas como parte del discurso total de la obra, dentro del cual pueden ser deducidas analíticamente de las afirmaciones axiomáticamente verdaderas del narrador.

Notemos otro rasgo lógico-epistemológico de la ficción narrativa. Hemos visto que las afirmaciones que las personas de la historia hacen, con respecto a particularidades de su mundo, son necesariamente verdaderas o necesariamente falsas según sea su relación con las pertinentes afirmaciones del narrador. Pero ¿qué ocurre con tales asertos de las personas ficticias cuando el

---

[9] Esta fisura óntica, que constituye parte esencial del fenómeno psíquico de la representación y es fundamento de la posibilidad de la ficción, corresponde a la distinción que hace Frege entre los rasgos y las propiedades de un concepto. Véase G. Frege, «Über Sinn und Bedeutung», artículo muy difundido que, entre otros lugares, se encuentra en la citada edición de G. Patzig.

narrador nada dice de los objetos pertinentes? ¿Queda en tales casos su valor de verdad o falsedad indeterminado, de modo que nunca llegamos a saber si esas afirmaciones eran verdaderas ni, por lo tanto, cómo eran los aspectos pertinentes de su mundo? ¿O asumen en tal caso los juicios singulares de las personas la función mimética de los del narrador?

Creo que ambas posibilidades se actualizan en la ficción narrativa, según el contexto y tipo de discurso en que se encuentran estas oraciones. Cuando el personaje *narra* algo de modo que su narración tiene la parcial independencia de una narración enmarcada, relativa a otros sujetos, asume el discurso del personaje las funciones y los privilegios lógico-epistemológicos del discurso del narrador básico. Si el discurso del personaje, en cambio, no es una narración suficientemente autónoma, sino que es, por ejemplo, una narración breve que queda subordinada a la situación del personaje en su propia historia, o es un relato de sus propias experiencias, entonces queda, en efecto, en suspenso su valor de verdad. Este segundo caso, el discurso de personaje que no llega a convertirse en narración independiente, y por eso carece de privilegio lógico, merece cierta atención.

Cuando una persona de la historia de ficción afirma la existencia de una determinada circunstancia de su mundo, sin que el narrador certifique o desvirtúe tal afirmación, entran a operar simultáneamente dos principios, en cierta medida opuestos, de la estructura lógico-poética. Por una parte, nos mueve el principio de la producción de imagen concreta, el principio mimético, a aceptar la frase del personaje como descripción verdadera y, en consecuencia, a imaginar la referida circunstancia como un hecho en la ficción. Por otra parte, nos mueve el principio del privilegio lógico del discurso del narrador básico a dejar indeterminada la verdad o falsedad de estas frases de los personajes, pues sabemos que en cualquier momento, en el curso de la obra, un aserto pertinente del narrador puede invalidar esas afirmaciones.

Esta tensión de los dos principios señalados es constitutiva de la estructura de la narración literaria. En cada obra, la tensión debe ser manejada (por el autor y por el lector) del modo singular que sea apropiado –lo cual, dicho de paso, no siempre se logra. Es de interés histórico considerar que esta constitutiva dualidad de principios ha posibilitado un desarrollo característico de la literatura de los últimos cien años y que difiere de la forma clásica de la novela. Quiero presentar algunas sugerencias con respecto a estos cambios para mostrar finalmente dimensiones históricas de las observaciones formales que he venido haciendo.

Puede parecer a muchos que la estructura lógica que hemos esbozado en sus grandes líneas es sólo propia de una forma literaria históricamente limitada, a saber, la novela moderna, cuyo comienzo se suele atribuir, precisamente, al *Quijote*, y cuya culminación tiene lugar en las grandes novelas del siglo diecinueve. Puede así pensarse que el privilegio lógico de las afirmaciones del narrador no sería más que un aspecto de la figura del narrador dominante y omnisciente que caracteriza a esta forma clásica de la novela.

Si así fuese, empero, sería difícil explicar el que el lector acepte irrestrictamente las afirmaciones de este narrador acerca de las contingencias del mundo narrado y, en cambio, mantenga reserva y distancia ante sus juicios universales. La calificación de narrador «omnisciente», aunque comprensible, es hiperbólica, y puede crear confusiones. Por otra parte, es fácil comprobar que el narrador «objetivo», impersonal y apenas perceptible de tantas novelas de técnica «behaviorista» de nuestro siglo, en tanto es narrador «en tercera persona», goza de los mismos privilegios lógicos que el grandioso narrador autorial. En este sentido, no leemos diferentemente a Hemingway, Balzac o Goethe, Rabelais, Gottfried von Strassburg, Heliodoro, Virgilio u Homero.

Sostengo que no es una transitoria forma histórica, ni meramente una convención genérica o estilística, sino la naturaleza de toda obra de arte literario de fines representativos, lo que determina estas leyes lógico-estructurales. Más aún, la lógica narrativa en general, no sólo la estrictamente literaria o ficcional, privilegia al discurso del narrador básico frente al de los personajes, aunque la aceptación de la verdad de los asertos narrativos no es absoluta en el caso de narraciones no ficcionales, acerca de cuyos objetos el lector puede disponer de otras fuentes de información.

Es figura familiar de toda la tradición de las letras, y manifestación del principio a que me estoy refiriendo, el que el narrador o hablante básico ocasionalmente confirme de modo explícito algún dicho o suposición de los hablantes secundarios, para darles así el carácter de verdad definitiva. No es raro este giro en las novelas de Cervantes, donde el narrador sanciona con un «Y así era» o «Así era en verdad», o «en efecto», la validez definitiva de lo dicho por algún personaje. Un ejemplo del *Quijote* (I.18):

> *–¿Cómo dices eso? –respondió don Quijote– ¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los atambores?*
> *–No oigo otra cosa –respondió Sancho– sino muchos balidos de ovejas y carneros.*
> *Y así era la verdad, porque ya llegaban cerca los dos rebaños.*

Para dar otro ejemplo, y uno de veras extremo, podemos comprobar esta ley universal de la lógica del discurso narrativo (literario o no) en el texto canónico más antiguo de nuestra tradición. De muchos lugares bíblicos, recordemos un breve pasaje del Génesis (Cap. 1, versículos 29-30):

> *29 Y dijo Dios: «He aquí que os he dado toda planta que da simiente que está sobre la faz de toda la tierra; y todo árbol con simiente en su fruto; los tendréis como alimento. 30 Y a toda bestia de la tierra, y a todas las aves del aire, y a todo lo que se arrastra por la tierra, a toda cosa que tiene el aliento de la vida, les he dado toda planta verde para alimento.» [Fin del parlamento de Dios. Prosigue el narrador:] Y así era. [O «Y así fue».]*

Aun la palabra de Dios, directamente citada en el texto sagrado, es lógicamente más débil que la del anónimo narrador. La lógica narrativa fuerza al hablante primario a confirmar la aseveración de Dios personaje, para hacerla verdad definitiva. ¿Es razonable sostener que esta norma de la representación discursiva es sólo una convención de la novela realista de la época moderna?

Desde el punto de vista que he esquematizado, quiero insinuar una concepción de las modificaciones históricas de las formas del arte narrativo.

Se conviene generalmente en que las formas más características de la novela del siglo veinte no exhiben una aprehensión segura, presuntamente sabia, coherente y totalizadora de la vida humana. Por cierto, grandes, y aun supremas obras (como las de Thomas Mann) han sido escritas con las técnicas, renovadas por su uso irónico, del siglo diecinueve; y la literatura de entretenimiento sigue floreciendo dentro de esos marcos. Pero en las formas nuevas de la época ha desaparecido ese gesto que quiere explicar el ser del hombre y del mundo. El hecho ha dado lugar a variadas interpretaciones. Wolfgang Kayser, en su clásico ensayo, veía en esta instancia ordenadora y dominante del narrador un rasgo esencial del género, y en su desaparición, el signo de su agonía[10]. Ortega y Gasset, ya en 1925, con otro diagnóstico de la crisis del

---

[10] W. Kayser, «Die Anfänge des modernen Romans im 18. Jahrhundert und seine heutige Krise», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Vol. 28, 1954. (Se publicó también separadamente con el título *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart, 1954). Hay traducción castellana de Eladio García en *Mapocho*, 1963.

género, esperaba de una transformación de la función narrativa una perfección final de la forma. G. Lukács, en su período marxista, condena las nuevas orientaciones de la novela como expresión de la crisis ideológica del capitalismo, de la incapacidad de comprender la realidad social y darle imagen adecuada, y la consiguiente reversión subjetivista. Hay muchas otras teorías acerca de este proceso, que es de veras un fenómeno central de la cultura espiritual del siglo. No sería erróneo, creo, oponer a estos diagnósticos, o al menos ponerles al lado, una consideración epistemológica: el aparato categorial de la narrativa clásica, sus conceptos tipológicos y resumidores, ya ha perdido fuerza convictiva a fines del siglo diecinueve, como lo indicó tempranamente Hugo von Hofmannsthal[11]. Pero dejemos para mejor ocasión un ensayo interpretativo de este desarrollo[12].

El hecho es que ha surgido un arte narrativo que se configura como si obedeciese a una cognición insegura, vacilante, limitada y fragmentaria del mundo. A veces, esta limitación toma el carácter de la observación estrechamente precisa de datos sensoriales; a veces, el registro minucioso del acontecer psíquico íntimo y casual; a veces, se recoge, escépticamente, al plano del lenguaje y sus potencias internas. ¿No han dejado éstas de ser propiamente formas *narrativas*? Las novelas de Robbe Grillet, en la mitad del siglo, casi no contienen pasajes narrativos, y consisten en exactas descripciones instantáneas. No obstante, se pone a tales obras dentro de la tradición del arte narrativo y se las nombra novelas, como al *Quijote* y a *Las afinidades electivas*. Pienso que esta clasificación intuitiva y práctica tiene un fundamento objetivo, y que, en efecto, una forma básica común yace bajo todas estas manifestaciones de la mímesis narrativa.

Esta forma básica es la estructura lógica cuyos rasgos fundamentales he estado mostrando. Algo de lo que ha ocurrido históricamente es que muchas de las obras más tardías, las de nuestro siglo, sólo despliegan una parte de la estructura lógica de la narración literaria, y presuponen inexplícitamente el resto. En una palabra, presuponen sin explicitación el discurso del narrador, y ponen en obra discursos de personajes. Podría pensarse que esto no es sino el reverso de la medalla de lo dicho por Kayser acerca de la pérdida de la función del narrador clásico. Pero intentaré mostrar que, desde el punto de vista lógico-estructural, esta pérdida no puede ser absoluta, por más que se reduzca la función narrativa básica.

Abro casualmente la novela *Tynset* de Wolfgang Hildesheimer. Empieza así: «Estoy en cama, en mi cama de invierno. Es hora de dormir. Pero

---

11 Hofmannsthal, «Ein Brief» (1901), in *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Prosa II, Frankfurt, 1951.

12 Sobre el tema, mi artículo "El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo", *Revista Chilena de Literatura*, 47, Nov. 1995.

¿cuándo no lo es? Está todo en silencio, casi en silencio». ¿Quién habla aquí? Por cierto que no Hildesheimer, y obviamente tampoco un narrador. No obstante, el lector contemporáneo sigue leyendo sin perplejidad alguna. Sabe que se trata del discurso de un personaje. Por lo tanto, el lector presupone, sin reflexionar sobre ello, la vigencia de una frase como «Hay un individuo que dice lo siguiente:» Y presupone también que esta frase es verdadera. Pero ¿quién, si no el narrador latente, puede afirmar esta frase latente?

Muchas novelas de nuestro tiempo establecen como fundamental el punto de vista de personajes, en vez del de un narrador lógicamente privilegiado. Con ello, la mímesis narrativa asume las propiedades lógicas de los dichos de los personajes, y eso implica, como vimos, que la verdad de lo dicho por ellos conlleva, como consecuencia de la estructura lógica de la ficción, una inseguridad constitutiva. En todo momento, puede ser negada por medio de una afirmación lógicamente privilegiada. Precisamente porque el narrador, latente o no, está siempre de algún modo presente, tiene significación el que, en casos como el citado, se prescinda de su discurso. Y esta significación es la posibilidad de configurar una imagen concreta del mundo que, dentro de la ficción, carece de solidez definitiva y puede ser desvirtuada en cualquier momento. Así encuentra el espíritu de la época, carente de certidumbre acerca de los órdenes de la vida, la posibilidad lógico-estructural de su expresión ficcional.

La modificación histórica de las formas narrativas a que estamos aludiendo parece ser, pues, un desplazamiento de las partes de una misma, invariable estructura lógico-mimética. En otras palabras, el escritor contemporáneo puede permitirse en su obra un despliegue incompleto, parcial, de las estructuras lógicas del género, porque sabe que el lector posee la noción operativa del sistema en su conjunto. Éste la ha aprendido subconscientemente de la tradición literaria. (Este uso parcial de una forma es análogo al que tiene lugar en una frase elíptica, la cual presupone para su intelección la noción de la norma sintáctica, vale decir, de la estructura pertinente completa). La continuidad de la tradición literaria puede verse en estas formas tal vez más claramente que en la persistencia de motivos y temas, símbolos y formas retóricas.

Haré ahora unas observaciones finales que tienen con lo anterior una relación no estrictamente deductiva. Nuestra determinación de propiedades formales del narrar literario ha hecho uso analógico de conceptos de la lógica

y la teoría del conocimiento. Este proceder analógico tiene, claro, sus virtudes y sus problemas. La aplicación de categorías lógicas y epistemológicas a la narración ficcional es legítima por cuanto el discurso narrativo es siempre predominantemente discurso apofántico, y la experiencia del leer literario es siempre una forma de conocimiento, una relación de la conciencia con ciertos objetos. Pero es claro también que hay una impropiedad en esta aplicación, pues tanto el discurso literario mismo como sus objetos son ficticios, meramente imaginarios. Con esta distinción ontológica se vinculan problemas que discutiré más adelante. Sólo diré ahora que, si Aristóteles tiene razón en que la mímesis favorece el conocimiento de la esencia de los objetos reales, tanto la filosofía del lenguaje como la epistemología tienen en el discurso imaginario de la literatura un campo de estudio que merece alguna dedicación.

En general, diré que no me parece imposible examinar con rigor la relación de poesía y filosofía. Si se recuerda que, por ejemplo, la visión cervantina tiene un parentesco profundo con el pensamiento más avanzado de su época, así como los narradores en la obra novelística de Goethe algo tienen del gesto sobrehumano de Hegel, si, como insiste Dilthey, el mundo espiritual del idealismo alemán está anticipado en la literatura alemana «clásica» (la que en el resto de Europa se tiene por tempranamente «romántica»), y si Wittgenstein encuentra en la obra de Gottfried Keller la experiencia de la sabiduría, debemos colegir que las disciplinas institucionalizadas han puesto a la indagación barreras que no tienen fundamento en la vida de las letras.

Señalé hace un momento que en el desarrollo del arte narrativo ha desaparecido el sujeto central que explica el mundo y la vida, y ha sido reemplazado por conciencias limitadas y penetrantes, cuyas precisas descripciones se han retrotraído al espacio de la experiencia inmediata y, a veces, a la pura certeza intrínseca del lenguaje. No es difícil percibir aquí el paralelismo que presenta el simultáneo desarrollo de la filosofía contemporánea, en especial fenomenología y filosofía analítica del lenguaje. Sin duda, tales son las perspectivas de la historiografía ya tradicional del espíritu, y son también estas síntesis panorámicas preferente tema de la historiografía sociológica y cultural. Pero hay mucho todavía por hacer en este campo, sobre todo si se agudiza la descripción formal de los fenómenos literarios.

Tal vez puedan mancomunados esfuerzos producir algun día (me expreso ahora alegóricamente) un narrador que no se arrogue saber sobrehumano, superficial y vago, y que, sin embargo, ofrezca una visión segura de las cosas humanas.

3. Estructura narrativa y teoría ontológica de estratos

En los estudios narratológicos (de los estudios literarios contemporáneos, lo que más se aproxima a una ciencia intrínseca de la literatura), se encuentran rara vez reflexiones epistemológicas u ontológicas acerca de la constitución de esa experiencia imaginaria que, en último término, es el núcleo de la vida de la institución de las bellas letras. Se menciona a veces a Roman Ingarden, pero no encuentro que se haga mayor uso de sus avances, relevantes como son para el análisis de la representación narrativa (por ejemplo, su refinamiento del concepto fenomenológico de un «objeto puramente intencional», o su concepción de las «vistas» como estrato en la estructura de la obra). Por cierto, debo hacer excepción de Wolfgang Iser, estudioso que se distingue por su profunda revitalización de la tradición crítica. El otro filósofo que desarrolló una estética caracterizada por la teoría de la estratificación óntica, Nicolai Hartmann, ha desaparecido casi por completo de las discusiones de los últimos decenios. Y, sin embargo, en estas teorías de la construcción del fenómeno artístico (que, entre otros, retoman motivos centrales de la estética de Hegel y de la teoría de la significación de Husserl) hay inicios muy sugestivos para el análisis estructural de la literatura y para la semántica general. Pese a que hoy parecen intelectualmente anticuados, estos conceptos pueden ponerse al lado de los logros de la narratología que va desde Lubbock y Ortega a Genette, Stanzel y Cohn. En especial la problemática que gira en torno al «punto de vista» narrativo puede ser enriquecida notablemente, creo, mediante la consideración de la estructura estratificada de lo imaginario.

1. Implicaciones de la teoría de los estratos de Hartmann para la narratología

Tal vez recuerdan algunos lectores aquella concepción básica de la ontología de Hartmann, según la cual el mundo real está articulado como una totalidad estratificada, con los planos superpuestos, en orden ascendente, de lo material, lo orgánico, lo anímico y lo espiritual. Estos planos obedecerían a una ley: los planos superiores no pueden ser realidad sino sobre el fundamento de los inferiores. El estrato de arriba es sostenido, en su existencia efectiva, por el o los de abajo.

La estética de Hartmann, y sobre todo su doctrina de la estratificación de la obra de arte, se basa en esta ontología del mundo real. Debo aquí simplificar un tanto la concepción hartmanniana de los estratos artísticos. Se la encuentra desarrollada en su *Das Problem des geistigen Seins* y su póstuma *Ästhetik*. Diré, sin embargo, que un análisis minucioso de los detalles de esta concepción, y especialmente de las significativas vacilaciones de Hartmann con respecto al *orden* de los estratos de la obra de arte, sería instructivo.

Se sirve Hartmann de la observación de que nuestra experiencia ordinaria del ser de otros seres humanos puede ser analizada como una serie de actos del intuir que difieren entre sí en esencia, y que corresponden a la pluriestrática realidad humana. Así, primero percibiríamos el cuerpo, la realidad física, de la persona; después, en un acto de intuición de otro carácter, percibiríamos (por medio de los característicos movimientos del cuerpo) la vitalidad de lo animal; a través de ésta se mostraría, a un nuevo y diferente acto intuitivo, lo anímico; y finalmente, también condicionado por la percepción de lo anterior, vendría el acto que aprehende lo espiritual de la personalidad. La serie de los actos por medio de los cuales son aprehendidos los estratos del ser humano, correspondería, en su orden de secuencia, al orden óntico de estos estratos en el edificio del mundo real.

Según Hartmann, rigen en la experiencia imaginativa del arte las mismas condiciones. Los planos anímico-espirituales de las personas y mundos representados sólo podrían ser aprehendidos después de, y por medio de, la percepción de sus fundamentos materiales y biológicos. La intuición de lo anímico-espiritual se fundaría en la, necesariamente previa, intuición de lo corporal, y así podría decirse que, en el arte, las capas superiores se sostienen sobre las inferiores. Lo anímico-espiritual se mostraría esencialmente después de lo corporal. Las capas ónticas de la obra de arte serían las mismas del mundo real. Y todas las obras de arte compartirían una idéntica estructura de estratos.

Pero habría que deducir de esta tesis que el arte debe presentar sus objetos al contemplador forzosamente bajo una determinada perspectiva. En todos los casos, habría que percibir primero las presencias físicas para pasar luego a la intuición de lo anímico-espiritual. Si se piensa en la escultura o pintura, el teatro o el cine, la tesis de Hartmann parece plausible. Más aún, el central fenómeno estético de la *expresividad* de las figuraciones artísticas puede verse como lo quiere Hartmann, pues lo expresado surge para el contemplador siempre con esencial retardo (en ocasiones, con lentitud), después de ejecutada la aprehensión primaria del objeto materialmente sensible. El objeto «simbólico» de la estética hegeliana tipifica claramente esta diferición del contenido espiritual, pues, según el filósofo especulativo, el espíritu, o «la idea», no bien comprendido en la era simbólica, desciende parcial y vagamente sobre el artefacto material. Y no sólo para el arte «simbólico» en sentido restringido, sino para todo arte, vale en la estética romántica este principio de que un infinito significado espiritual emerge de la presencia del limitado objeto sensible. Puede decirse que éste es el arquetipo de toda teoría estética, y su prototipo es la teoría platónica de lo bello. En nuestro tiempo, perdura esta concepción en la filosofía de la expresión de Croce, en la ontología sartreana de lo imaginario y en la visión de la obra de arte de Heidegger –para citar sólo algunos de sus más célebres representantes. La categoría de lo lírico (E. Staiger), la función «expresiva» (K. Bühler) o «emotiva» (I. A. Richards, R. Jakobson) del lenguaje, son pensadas de acuerdo a este modelo de significación: un objeto de referencia directa, puesto en primer plano, de naturaleza material, remite indirecta y ambiguamente a algo inmaterial, oculto, inaprehensible, que rodea al objeto como un aura trascendente –la cual, a la vez, parece emanar del interior del contemplador. Una tradición de altísimo rango ha establecido esta imagen de la significación artística o expresiva como unidad de un objeto sensible y un emerger de lo supersensible.

El peso de este paradigma de la filosofía del arte suele oprimir a la evidencia, tampoco nueva, de que requiere restricciones y precisiones de importancia. El propio Hegel había indicado la existencia de una forma de arte cuyo medium es insensible: la poesía y el medium del lenguaje. En lo que sigue voy a destacar algunos aspectos poco atendidos de esta compleja temática.

Cualquiera que sea la validez general de la teoría estética hartmanniana de una ontología de estratos, su aplicación literal a la literatura narrativa significaría que todo «punto de vista» del narrador debe ofrecer fundamentalmente una representación de la exterioridad de personas y situaciones. Dicho de otro modo, la descripción de lo perceptible por los sentidos corporales

habría de ser el estrato básico de la obra literaria. No es difícil mostrar que tal no es el caso. Poco interés tendría, empero, el intentar meramente una parcial refutación de la estética de Hartmann. En cambio, detenerse un tanto en el examen de esta ontología del arte brinda ciertos atisbos acerca de las formas narrativas.

2. Estratos de lo representado y estratos de la representación

El uso de lo perceptible (lo perceptible mediante los sentidos corporales) como estrato básico de la obra, es una forma posible entre otras, y no una estructura necesaria, del discurso narrativo. Se trata, además, de una forma tardía en la historia de las letras, representada en su mayor pureza por las novelas de corte «behaviorista» de nuestro siglo. Si tomamos ejemplos de otro tiempo, veremos cuán diferentes son sus perspectivas en este respecto. Véase *Las afinidades electivas*, de Goethe. El aspecto de lo perceptible sensorial rara vez se concretiza aquí. Sobre todo, no se lo usa como medio fundamental para la representación de los estratos superiores anímico-espirituales. Éstos no surgen de la imagen de la corporeidad de las figuras. Por el contrario, el discurso narrativo da representación directa a la posición social, la condición moral, los movimientos del alma y el carácter de las personas. El lector se ve forzado a un vago imaginar adivinatorio del aspecto físico de estos sujetos, cuya intimidad anímica, en cambio, se le da inmediatamente. Inclusive las descripciones de paisajes, en esta novela, son llamativamente abstractas, inconcretas. Las conversaciones se presentan sin determinación del lado sensible del hablar (no hay referencias al tono, a las voces) y su relación con el transcurrir del tiempo queda imprecisa, su duración no es sentida por el lector –no asumen el carácter de *escenas*.

El que estas personas tienen un aspecto corporal, cuya recíproca percepción les permite relacionarse unas con otras en su mundo, es algo que el lector, irreflexiva e inexplícitamente, presupone. Evidentemente, este aspecto físico que el lector *agrega* a la intimidad de las figuras no es el camino que éste toma para llegar a conocerla.

Se advierte claramente en ejemplos como éste que la estructura del mundo representado, en tanto mundo, no es idéntica con la estructura de su representación. En la construcción de la citada novela, el estrato de lo anímico-espiritual, directamente representado, sirve de fundamento, y da acceso, a la vaga imagen de trasfondo de la exterioridad de las personas. El orden óntico

de la representación artística es, pues, en este caso, exactamente el contrario de aquel que Hartmann postula como universalmente necesario.

Observemos en un punto crítico de esta novela cómo se presenta en ella la interioridad de los personajes. Veremos que la supuesta función intermediaria del estrato material falta por completo. En el último párrafo del capítulo 12 de la Primera Parte, Charlotte se encuentra sola en su pieza, de regreso del significativo paseo vespertino que ha dado en compañía del Capitán.

> *Ahora, sin embargo, estaba en su dormitorio, donde debía sentirse y considerarse como la consorte de Eduard. En medio de estos impulsos contradictorios, vino en su ayuda su propio carácter, naturalmente bien dispuesto, y ejercitado muchas veces en su vida. Acostumbrada a permanecer siempre lúcida, y dueña de sí, tampoco en esta ocasión le fue difícil acercarse al deseado equilibrio interior por medio de una meditación seria. Llegó a reírse de sí misma al revivir en su mente la curiosa visita nocturna. Pero pronto la sobrecogió un extraño presentimiento, un temblor alegremente inquieto que se desvaneció dando lugar a piadosos deseos y esperanzas. Conmovida, se arrodilló; repitió el juramento que había hecho a Eduard ante el altar. Amistad, inclinación y abnegación desfilaron en serenas imágenes ante ella. Se sintió internamente restablecida. Pronto le sobreviene un dulce cansancio y se duerme tranquila*[1].

La situación moral y la interioridad de la persona son presentadas directamente en conceptos de la esfera ético-espiritual y de una caracterología de uso corriente. (Se podría aun decir que esta representación se sirve más de categorías espirituales que anímicas, pues no es propiamente «psicológica».) ¿Cómo es la postura corporal de Charlotte durante este tiempo? ¿Cómo está vestida? ¿Qué aspecto tiene la pieza en que se encuentra? ¿Se desplaza por ella mientras pasa por estos estados del sentir y pensar? ¿Se desnuda para recogerse a su lecho, o se duerme vestida en un sofá? Nada de esto recibe la menor mención. El plano de lo exterior no es aquí ni objeto ni medio de la representación. Se dice, es verdad, que ella se arrodilla, pero esta única referencia a la

---

1 Estas oraciones deben ser consideradas, a mi juicio, sencillamente como afirmaciones del narrador. Ludwig W. Kahn («Erlebte Rede in Goethes *Wahlverwandtschaften*», *PMLA* 89, March 1974) propone considerarlas como proyecciones de los pensamientos de Charlotte en la voz del narrador, es decir, como especies del estilo indirecto libre, con lo cual un elemento de ironía entraría en nuestra recepción de ellas. Aun si así fuese, el orden de los estratos de la representación, que estamos examinando, no sería otro. Lo que cambiaría sería únicamente la modalidad *lógica* de estas afirmaciones y el ángulo de la perspectiva narrativa. Los asertos provendrían de un sujeto epistemológicamente no privilegiado: un personaje, no el narrador. Sobre estos aspectos, véanse los capítulos 2, «La estructura lógica de la literatura», y 5, «El sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas».

postura corporal es abstracta, carece de toda precisión concreta del movimiento y figura; más bien, la referencia vale por su sentido simbólico convencional de gesto piadoso. En general, puede decirse que, precisamente porque el estrato representativo básico de esta novela es lo ético-espiritual, la aparición ocasional de la apariencia física de personas y cosas tiende a asumir un sentido simbólico –si bien, bastante abstracto y limitado. Las apariencias físicas nunca llegan aquí a tomar la concreta presencia de lo perceptible.

Nótese que lo insensorial de este modo de representación narrativa es tanto más notable en el pasaje citado por cuanto se trata, no de un relato resumidor, en que la abstracción y la conceptualidad pálida son apropiadas y necesarias, sino de un conato de escena, naturalmente inclinado a la presentificación de lo que se representa –por lo cual, tal vez, Goethe pasa, en la última frase del párrafo, del uso del pretérito al del presente. Puede decirse que el pasaje, pese a su insensorialidad, culmina en un cuadro (una configuración de puros momentos espirituales). Es interesante recordar, en este contexto, las ideas que Goethe y Schiller exponen en su correspondencia acerca de la diferencia de literatura dramática y narrativa («épica», en el lato sentido que dan los críticos alemanes a esta palabra).

Por cierto, en relación a esta obra de Goethe, hemos hablado de «insensorialidad» y «abstracción» de su modo presentativo, pero no en el sentido que estos términos tendrían como designaciones de un defecto artístico. Si se considera la hondura y solidez con que la obra presenta sus destinos humanos, podría hablarse de una admirable concretización incorpórea de lo insensorial. Es la esfera de lo ético y personal la que asume aquí máxima y directa determinación –justamente porque sólo la concentración sobre este aspecto de la vida permite entrever esos significados indecibles que forman el aura de *Las afinidades electivas.* El símbolo esencial de esta obra no es un objeto perceptible, sino el destino insensorialmente presentado. Como indica Paul Hankamer, ella hace surgir lo que Hegel llama el sentido sublime del misterio del mundo. Paralelamente, la analogía químico-física sugerida en el título, más próxima a la alegoría que al símbolo, pertenece a ese tipo de cifras más abstractas a que hicimos referencia arriba.

3. Lo nombrado y lo implícito como estratos de la obra literaria

Las descripciones de lo perceptible por los sentidos corporales, y especialmente de lo visible, en *Las afinidades electivas*, dan la más clara evidencia

del hecho de que el estrato básico tiene aquí el carácter de lo insensorial. Precisamente aquellos objetos, mencionados en la obra, cuya naturaleza es la visibilidad (pinturas murales, la artística capilla, las representaciones vivas de cuadros como juego de sociedad, etc.) no son presentados fundamentalmente mediante conceptos de la esfera de lo visible (aunque, como es natural, tales también ocurren), sino a través de conceptos que denotan los efectos no sensoriales de lo sensorial: impresiones anímicas, tonalidades y sentires. Veamos de cerca un caso típico de estas formas.

En una de las representaciones vivientes de cuadros célebres que sirven de entretenimiento invernal a la sociedad reunida en la residencia de Eduard y Charlotte, encontramos la figura de un soldado (representado en el juego por la persona del arquitecto) acerca de cuya actitud sólo dice el narrador, en este lugar, que era una postura «de compasiva tristeza». ¿Puede esta presentación insensorial, que no ofrece sino un estado anímico, evocar una imagen de tipo sensorial de la figura corporal correspondiente? Creo que se convendrá en que la lectura normativa de la obra no puede presuponer en tal lugar la emergencia necesaria de una imagen determinada y precisa, una y la misma en esencia para todos los lectores atentos. No hay código estético que posibilite semejante significación. Ningún autor puede operar bajo un supuesto de este orden, es decir, esperar del lector de un pasaje así una realización imaginaria inconfundible.

Sin embargo, ¿hay en este caso nada más que el presupuesto analítico de que la figura de ese soldado tiene que estar en una determinada pose (la cual quedaría del todo inaccesible para nosotros), o se insinúa naturalmente algo así como una representación *vaga* de la corporeidad pertinente, sugerida por la descripción insensorial? ¿Qué ocurriría si las frases que siguen en la novela describiesen al soldado de triste y compasivo gesto como uno que se yergue, separados los pies, la cabeza echada atrás y los puños en las caderas? Sin duda, leeríamos una secuencia así con sorpresa y desconcierto; nos parecería contradictoria, a pesar de que hasta ese momento careceríamos de toda predeterminación explícita de la actitud física. Por el contrario, no habría disonancia si las frases que siguen presentasen al soldado, digamos, con la cabeza inclinada sobre el pecho y una mano en el corazón.

Ciertamente, también aceptaríamos la secuela que nos dijese que el soldado tiene la cabeza erguida, pero lágrimas en los ojos, o que desvía la vista y entrecruza las manos, etc. En un pasaje muy posterior, hacia el final de la novela, se nos dice que el arquitecto, ante el féretro de Ottilie, está en la misma actitud que había asumido al representar al soldado del cuadro. No repite aquí Goethe la caracterización de «compasivamente triste», sino que hace una

descripción (desde nuestro punto de vista, heterogénea) en que tal vez dominan las determinaciones insensoriales, pero que contiene también notas de lo exterior: «Así estaba él allí, ungido de fuerza y gracia juveniles, retraído, *rígido*, ensimismado, *con los brazos caídos, las manos juntas*, compasivamente *apretadas, rostro y mirada vueltos hacia la exánime*». El modificativo «compasivamente», para el gesto de las manos, vuelve a poner una nota insensorial en la parte descriptiva de lo visible.

Estas observaciones muestran que también una descripción insensorial de los objetos ofrece al lector algo más que lo estrictamente presentado de modo directo. Es verdad que tal descripción no puede comunicar un aspecto físico precisamente determinado, pero conlleva una sensorialidad *latente* que, aunque vaga, no bien delimitada y plural en sus posibilidades de concreción, es, sin embargo, a su modo, inequívoca. El estrato mediato, pues, está presente de un modo inobjetivo, negativo, pero efectivo, ya que se evidencia, como vimos en el ejemplo que construí recién, en el choque producido por una hipotética secuencia que no es plausible o en la aceptación incuestionada de una que lo es. El estrato mediato es algo así como un lugar geométrico, o un espacio lógico, que delimita un campo plural de lo posible. Pero, como se desprende de lo visto, este campo de lo posible no obedece a una determinación puramente lógico-analítica, es decir, no se limita a lo necesariamente presupuesto en lo que explícitamente se afirma. Que el soldado de la representación tiene que tener un aspecto determinado es consecuencia analítica de su caracterización como presencia física. En cambio, la vaga determinación del aspecto físico que impresiona como «compasivamente triste», no se deduce, analíticamente, del aserto de que su postura es «compasivamente triste». Si se tratase de una implicación, de una consecuencia analítica, la determinación no sería una vaga sugerencia. Tenemos, pues, aquí un tipo curioso de implicación no analítica, de connotación no estricta. Con dirección inversa, pero de análoga estructura, es la relación, más frecuente y «natural», que une a una presencia material explícitamente determinada con una cualidad «expresiva», un tono afectivo, un temple de ánimo, en general: efectos insensoriales del objeto físico representado. Atisbamos así la difícil lógica de la expresividad y del *símbolo*.

En la novela de Goethe, el estrato de lo sensorial es sostenido por el estrato en ella básico de lo anímico-espiritual. Pero su modalidad narrativa admite también la presentación directa de lo sensorial, es decir, su parcial, transitoria función de estrato básico. Lo sensorial asume, pues, una semiobjetividad en esta obra. La presencia sensorial del mundo es aquí parcialmente directa, objetiva, precisamente determinada, y, en parte, es indirecta, dotada

de presencia negativa, inobjetiva, vaga. Dicho de otro modo: la presencia física de personas y cosas es, en parte, *nombrada* y, en parte, tácita. Surge de ello la pregunta de si, en tal caso, la sensorialidad del mundo es propiamente un estrato de la obra, vale decir, de la representación, del mundo en tanto cuanto es algo representado, o si es, más bien, un estrato, variamente representado, del mundo en tanto mundo.

El concepto de estrato, como determinación estructural de la obra literaria, supone continuidad. Un estrato de la obra lo es de principio a fin. La sensorialidad, en *Las afinidades electivas,* no es un plano básico continuo, ni es un plano secundario, evocado, continuo, sino que es parte básica a veces, y, las más de las veces, parte evocada. En muchas obras literarias, encontramos esta discontinuidad de los aspectos del mundo representados. Con respecto a ellos, el estrato básico de la obra es entonces heterogéneo. Ello demuestra que no sólo la sensorialidad del mundo, sino todos los estratos o aspectos del mundo en tanto mundo no son nunca estratos de la obra, sino, a lo más, aspectos que, en algunas obras, las de una modalidad en este sentido rigurosa, *coinciden* con estratos de la obra. Tal es el caso, por ejemplo, cuando el estrato de lo nombrado, el aspecto del mundo directamente representado, es exclusivamente el aspecto físico de personas y cosas, o exclusivamente sus estados anímicos, o exclusivamente sus actos como procesos ético-sociales.

Estratos de la obra son el de lo nombrado (lo directamente descrito y representado, vale decir, el primer plano imaginario) y el de lo que, secundariamente, llega a ser objetivo por medio de lo nombrado (lo evocado expresivamente, lo implícito en el modo semianalítico que hemos señalado, es decir, el trasfondo imaginario, el aura, lo latente).

El que coincidan los estratos de una obra con los estratos ontológico-categoriales del mundo (como en una narración rigurosamente behaviorista), o, por el contrario, aparezcan éstos mezclados en el primer plano de la representación (como es uso en la novela tradicional), es, sin duda, una diferencia modal o estilística importante. Generalizando se puede decir que sólo gracias a la coincidencia de ciertas clases de aspectos del objeto representado con los estratos de la obra, puede la obra imponer un orden de representación sobre el objeto. Sólo así puede hacerlo aprehensible en la representación. Dicho de otro modo: el objeto se convierte en objeto representado y, como tal, aprehensible, cuando un determinado sistema de aspectos suyos es convertido en primer plano, en estrato básico, por medio de la estructura representativa.

En sí, el objeto (personas, acciones, cosas) ofrece un número ilimitado de posibles aspectos. No es factible actualizarlos todos y dar así una representación total del objeto. Para obtener una imagen, es preciso elegir un *continuum*

aspectual y ponerlo en primer plano. En principio, cualquier sistema de aspectos que sea capaz de sufrir designación y descripción, de ser nombrado mediante el discurso, puede asumir esta función. La estructura esencial de la representación (primer plano de lo nombrado, trasfondo de lo sugerido) sufre una determinación modal (puede decirse, desde otro ángulo, «técnica») según sea el tipo dominante de los aspectos elegidos como su primer plano. En *Las afinidades electivas*, Goethe ha usado lo ético-espiritual como primer plano. Claro está que caben al comentario crítico diferenciaciones más sutiles que la mera oposición en bloque de lo sensorial y lo anímico-espiritual. Sólo hemos querido abrir aquí un camino de observación. El número de las posibles modalidades de representación, desde el punto de vista que estamos considerando, no puede determinarse a priori. Lo único que puede sostenerse formalmente es que todo auténtico sistema de aspectos descriptibles del mundo permite en principio una modalidad de representación. Inversamente, toda genuina modalidad de representación ofrece un objeto perfilado y destaca así un sistema aspectual.

Todo ello refuerza la evidencia de que no es necesario que los estratos ónticos de la realidad correspondan en la representación artística a los estratos de la obra.

4. El mundo real como trasfondo de lo imaginario

La esfera irreal o imaginaria del mundo de la obra de ficción contiene, pues, esencialmente dos estratos: el de lo presentado literal e inmediatamente y el del trasfondo que emerge, en cierto sentido, *después*, por intermedio del estrato de primer plano. Este trasfondo tiene, en parte, el carácter de lo que inexplícita y espontáneamente agrega el lector, lo implicado o presupuesto analítica o quasi-analíticamente por lo dicho en la obra; en parte, el carácter de temples de ánimo, tonalidades afectivas, cualidades expresivas, en general: efectos de la totalidad dada en la representación.

Este significado adicional, el trasfondo, tiene un alcance mayor que el que hasta aquí he indicado. Pues ¿qué se presupone cuando se describe un aspecto de una persona o cosa? Que aquello cuyo aspecto se describe es una persona o una cosa, y que éstas, además de las propiedades actualizadas por la descripción, poseen todas las propiedades de la clase de seres a que pertenecen. El lector entiende que el aspecto nombrado lo es de un mundo en sí completo. Pensamos, pues, el objeto representado, a priori, como objeto en sí totalmente

determinado, aunque sabemos que sólo nos es accesible aspectualmente. Además (y esto parecerá contradictorio, pero pido que se le dé un momento de crédito), el objeto de la ficción es pensado como *real*, y como parte de nuestro mundo. Así regularmente recibimos descripciones, también las ficcionales. El ser pensado como real es un rasgo interno de lo irreal: solamente porque lo pensamos como parte de nuestro mundo, puede el objeto ser considerado (reflexivamente, en la apercepción irónica del juego al que nos hemos entregado) como ficción. Pues considerado como mero fenómeno de la imaginación, el objeto ficticio es simplemente real, un trozo de la vida psíquica.

El trasfondo de la ficción literaria se disuelve, por decirlo así, en el trasfondo de nuestra imagen habitual de la totalidad del mundo. Al ser pensados, lo representado, y la representación misma, se posan sobre el mundo. Lo representado en la ficción literaria es una ficción porque se lo piensa como existente en nuestro mundo real y, a la vez, se lo sabe inexistente. Estas reflexiones, que sólo insinúo aquí, apuntan al hecho de que la dualidad de la representación y lo en ella representado, da lugar (hace posible) a la dualidad de lo real y lo irreal, lo existente y lo inexistente. La estructura de la representación lleva en sí la posibilidad de la ficción[2].

El hecho de que, como lectores de ficción, pensamos ese mundo como propiamente mundo en todos los alcances de la palabra y, además, como real, como nuestro mundo (a pesar de que sabemos que se trata sólo de un fantasma de nuestra imaginación), explica la posibilidad esencial de toda ficción de incluir *dentro de sí* la distinción de lo real y lo ficticio, lo realista y lo fantástico, lo posible y lo imposible. En una novela, como en nuestro mundo, puede una persona fantasear, mentir, soñar vidas imposibles, leer novelas, etc. Hay, dentro de lo irreal, lo real y lo irreal (de segundo grado).

El análisis estructural de lo representado en la obra literaria nos conduce, pues, a distinciones correspondientes a una teoría de la significación del discurso narrativo (en este caso, la distinción de significados de primer plano, determinados explícitamente, y significados expresivos, latentes, de trasfondo), así como a los temas de la ontología de la ficción.

---

2 Desarrollo este tema más adelante, en el capítulo 6, «Representación y ficción».

4. El acto de escribir ficciones

Cuando estamos gozando la lectura de una novela de corte tradicional, no nos parece que haya nada básicamente anómalo en su lenguaje ni que las afirmaciones contenidas en su texto sean de una naturaleza lógica sui generis; no nos parece que tengan un ápice menos que plena fuerza referencial ni que su poder apofántico, aseverativo, esté reducido o anulado. Se habla allí de diversas cosas, a veces de índole corriente, a veces fantásticas, de la misma manera como se habla de cosas ordinarias o notables en textos historiográficos, periodísticos, o en los relatos de la vida diaria, a saber: narrándolas y describiéndolas. A lo más, nos llama la atención y se distingue el discurso novelístico, no por defecto, sino por perfección: por su riqueza, por cierta acreción de percepciones sutiles, por la aparente cabalidad con que los objetos son presentados.

En verdad, hace falta un esfuerzo nada fácil de extrañamiento para percibir la peculiaridad lógica y gnoseológica del discurso novelístico: hay que tratar de leerlo, no como novela, sino como si fuera un relato de hechos reales. Efectuado el traspaso a esta clave del contexto real de nuestra vida, nos damos cuenta de que *no podemos leer así* el texto novelístico; sólo podemos leer, imperfectamente, algunos trozos de él, y nos vemos forzados a dejar esta empresa. Y es que, leyéndolo así, como relato de veras, no podemos tomarlo en serio, no podemos darle crédito.

Los rasgos de este discurso que lo descalifican como relato de la circunstancia real son varios. Se habla allí largamente de individuos desconocidos sin que se aporten datos suficientes para posibilitar su identificación efectiva. En muchos casos no se da justificación alguna para que nos ocupemos de sus vicisitudes, y no cabe duda de que se trata allí de sujetos oscuros, sin significación histórica o pública, y, con frecuencia, sin siquiera un notorio valor como casos ejemplares para una reflexión psicológica o moral. O bien, se los presenta como sujetos célebres cuyos nombres y circunstancias, sin embargo, no aparecen para nada en el registro histórico. Por diversos indicios, en especial

la vaguedad última de la identificación y el aire de improbabilidad o el de llana imposibilidad que tienen o los acontecimientos narrados *o la óptica con que se los mira,* se gana la certeza de que estos individuos no han existido realmente, o que no han tenido verdaderamente lugar estos precisos acontecimientos, o al menos, que no han ocurrido exactamente tal como se los presenta. Nuestra incredulidad se hace definitiva al encontrarnos con aseveraciones narrativas o descriptivas que implican una percepción exactísima de lo que los individuos pertinentes hacen cuando están solos, inclusive cosas que, evidentemente, ni ellos mismos pueden haber observado (como la expresión sombría que desciende sobre sus rostros cuando miran al vacío en la intimidad de sus habitaciones, o el destello de locura de sus pupilas durante el solitario paseo nocturno). Ni comprendemos cómo pudo alguien llegar a conocer tales hechos, ni se nos identifica a este observador privilegiado. Para colmo, algunas de estas referencias a las personas del relato describen sus emociones y pensamientos más íntimos, no sólo sin que medie confesión que los dé a conocer, sino como si el narrador los percibiera directa e inmediatamente, de un modo mucho más preciso que lo que le sería posible al propio sujeto de tales movimientos anímicos. Convendremos en que ningún ser humano puede tener tales percepciones, vale decir, en que estas aseveraciones narrativo-descriptivas son gnoseológicamente ilegítimas. Es tan palmar esto que, contra lo que se sostiene a menudo, no se puede tomar al que hace estas afirmaciones como mentiroso: nadie en sus cabales pensaría que puede engañar con tales afirmaciones *inverosímiles.* No pueden ser tomadas en serio; mucho menos, creídas. Sólo podría tomársele por un loco –o por un ser fantástico.

Cuando leemos el texto *como una novela,* el sentido se nos da llanamente, sin conflictos lógico-gnoseológicos, y ninguna de las características arriba indicadas habrá llamado nuestra atención[1]. Tales frases nos parecen naturales y legítimas en un texto novelístico. El autor no nos parece un loco ni un mentiroso, sino un hombre eminente y serio, dedicado a un oficio de alta significación. ¿Cómo conciliar la seriedad del novelista con la ilegitimidad

---

[1] Los textos novelísticos nos fuerzan, por la naturaleza de las frases que contienen, a una lectura en la clave correspondiente. Por eso, no es cosa de la intención del autor el que un texto sea para ser leído como novela o no. Es claro que, si suponemos que el autor escribió conscientemente y con clara noción de lo que son los géneros literarios, debemos concluir que su intención tiene que haber sido que éste fuese el texto de una novela. En el caso hipotético, empero, de un texto que no venga rotulado ni traiga señal externa alguna acerca de su naturaleza y género, diremos que, si se deja leer satisfactoriamente como novela, y no, en cambio, como narración historiográfica o relato autobiográfico, será novela –aunque el autor, enloquecido, haya querido otra cosa.

gnoseológica, ontológica y práctica de las afirmaciones de su texto? ¿Cómo, la «verdad» del arte con tan evidente falta de veracidad?

Ante estas paradojas, tan conocidas como poco aclaradas, la reflexión filosófica ha tendido generalmente a sostener que el texto novelístico constituye un discurso *lógicamente* sui generis y que las frases que lo componen no corresponden a un acto pleno de lenguaje. El camino explicativo seguido por algunos autores, entre ellos Frege e Ingarden, es negar el pleno valor de afirmaciones a las frases narrativas y descriptivas del texto novelístico: no serían proposiciones ilegítimas, porque no serían propiamente afirmaciones, sino semi-afirmaciones, frases de un tipo lógico especial, propio de la ficción, diversas de las afirmaciones de los discursos no ficcionales. Por eso, el autor, al hacerlas, ni mentiría ni estaría loco: no estarían hechas «con plena seriedad», y no serían ni verdaderas ni falsas. Una concepción semejante a ésta ha sido presentada por John Searle y será aquí objeto paradigmático de ciertas observaciones[2].

La aproximación más frecuente al problema de la naturaleza de las frases novelísticas supone, pues, que ellas son discurso del novelista, y, para resolver las paradojas resultantes, procede a negarle a este discurso los atributos plenos de un discurso: las afirmaciones novelísticas no son del todo afirmaciones, no van en serio, el novelista sólo «finge» hacerlas, no las hace de veras, etc. O bien, como lo hacen Roman Jakobson y algunos críticos estructuralistas, se sostiene que el «mensaje» literario, a diferencia del corriente, no apunta referencialmente a ningún objeto, sino a sí mismo. Todas estas teorías contradicen de plano nuestra experiencia de lectores de novelas, ya que, en ella, muy por el contrario, vivimos el discurso narrativo como una referencia superlativamente adecuada y ceñida a un mundo intensamente presente. Es decir, estas teorías confunden las dos lecturas, radicalmente diversas, de un texto narrativo, que he señalado al comenzar este capítulo.

Mi planteamiento es básicamente diferente: las frases novelísticas tienen todos los atributos de sentido y función de las frases no novelísticas; son afirmaciones, tienen objeto de referencia, son verdaderas o falsas. Pero: no son frases reales, sino tan ficticias como los hechos que describen o narran, y no son frases dichas por el novelista, sino por un hablante meramente imaginario. Porque son ficticias y parte de un mundo ficticio, pueden tener, además de las propiedades comunes a toda frase, propiedades *fantásticas*. Por eso es

---

2 John Searle, «The Logical Status of Fictional Discourse», *New Literary History*, 1975. En esta misma revista apareció, en 1980, la versión inglesa, levemente modificada, de este capítulo: «The Act of Writing Fiction».

natural en ellas lo que sería ilegítimo en el discurso real (como es legítimo en el personaje de un cuento fantástico lo que no sería aceptable en un marco realista ni posible en la experiencia real). Dicho de otra manera, las frases ficcionales no difieren de las reales en la naturaleza y estructura del «speech act» a que pertenecen, ni en su función lógica, sino en su status *óntico*.

John Searle sostuvo que la actividad de escribir novelas, en lo que ella tiene de actividad productora de lenguaje, (de oraciones y, en especial, de oraciones asertivas, como las del narrar o describir) es una de *fingir* («to pretend»), por parte del autor, el estar efectuando ciertos actos de hablar, en especial el acto de sostener la existencia de ciertos hechos. Esto es, el autor, sin ánimo de engañar, claro está, sino como parte de un juego institucionalizado, regulado por convenciones literarias que el lector conoce, *haría como si* estuviese hablando (o escribiendo), sin estar haciéndolo realmente. Emitiría o escribiría palabras, ejecutaría locuciones, pero ellas no serían parte de un hablar efectivo y pleno, sino de un mero fingimiento de que se habla o escribe. No es posible sostener, piensa Searle, que el autor de novelas pueda hacer seriamente las afirmaciones que su texto contiene. Sólo puede fingir hacerlas.

Que escribir novelas sea fingir estar escribiendo, me parece, no suena bien al oído lógico. No resulta muy convincente asegurar, creo, que lo que el gran novelista tal cumplió como la tarea de su vida fue fingir, por decenios, que escribía. Es fácil comprender cuáles son las incongruencias conceptuales que uno percibe aquí, aunque confusamente, de inmediato. La lógica de «fingir» lleva naturalmente a la cuestión de qué hacía, pues, realmente este hombre durante su esforzada vida, ya que escribir era algo que sólo fingía estar haciendo. *Fingir* implica *dos* actos simultáneos e inseparables: uno, aparente, que sólo se finge, y otro, el real, que es efectuado de veras *por medio* del fingimiento del primero; por ejemplo: engañar, hacer creer algo que no es; hacer creer a quien me observa a cierta distancia que estoy cavando una zanja, cuando en verdad sólo hago parte del movimiento pertinente, y eso sin fuerza. Otro ejemplo de fingir es el de un niño que *juega*: sentado en el suelo, finge manejar un auto veloz; en verdad, goza el juego de imaginarse a sí mismo en una correspondiente aventura. En un adulto, fingir, me parece, es engañar o es «jugar como un niño» (o es una forma leve o grave de insanía).

Si se quiere, pues, sostener que escribir ficciones es fingir que se habla o escribe, y que esto no es un acto de engaño, de juego más o menos infantil ni de locura, se queda deudor de la determinación fundamental del acto,

implicada por la lógica de *fingir*: ¿qué logra realizar verdaderamente el autor por medio de su fingir que habla o escribe? Me parece que Searle propone la siguiente respuesta: lo que logra realmente el novelista por medio de su fingir que habla, es crear, para sí mismo y para el lector, un mundo ficticio.

Que el novelista logra crear para el lector un mundo ficticio, o, acaso mejor dicho, un rincón ficticio de nuestro mundo real, es algo en que todos podemos estar de acuerdo. Pero este *crear* no es una actividad del orden de engañar, o de un mero jugar como un niño que traspone imaginariamente sus gestos imitativos (aunque esto último es parte, pienso, de la operación novelística). Mientras el vínculo entre el fingir y el engañar o el infantil imaginarse a sí mismo en situaciones inexistentes, es inmediatamente inteligible, no ocurre lo mismo con los actos de fingir que se habla y crear mundos ficticios.

Pues ¿qué es *crear* un mundo imaginario? *Imaginarlo*, ante todo, y hacer esta imaginación accesible a otros. ¿Es necesario o apropiado, para *imaginar* acontecimientos, fingir que se habla de ellos, que se los describe o narra? ¿Por qué no simplemente *hablar* de ellos, narrarlos o describirlos? Porque ello, sostiene Searle, no es posible: no es posible un acto serio de referencia a algo que, en la convicción del que hace la referencia, no existe. Pero, inversamente, sostengo, no es posible imaginar acontecimientos narrados o descritos, si no se los describe o narra efectivamente y sólo se finge narrarlos o describirlos.

Damos por supuesto, como lo hacen los autores a que he hecho referencia, que la creación del mundo ficticio tiene lugar, para el lector, por medio de las frases (fingidas o no, plenamente sostenidas o no) del texto novelístico. Para ello, es sin duda necesario que las frases sean *entendidas* por el lector. Pero ¿cómo podrían serlo, si no las toma como referencias, afirmaciones, narraciones, descripciones, etc.? ¿Cómo puedo entender «Pedro salió esa mañana muy temprano de su casa», si no debo entenderla como una referencia a un cierto Pedro, y como la afirmación, narrativa, de que cierta determinada mañana salió muy temprano de su casa? ¿Es que el lector de novelas puede abstraer de esta serie de palabras la unidad oracional y el *speech act* que les da sentido? ¿Y qué ganaría con quedarse con los signos lingüísticos meramente pronunciados o inscritos? Ellos no tendrían sentido oracional y discursivo, no proyectarían ningún hecho imaginario, no darían lugar a la imaginación del hecho narrado. En suma, si el lector tomase las frases novelísticas como narraciones o descripciones meramente fingidas, y no efectivamente como narraciones o descripciones, no les daría sentido, ni podría sacar de ellas la imagen de los acontecimientos ficticios.

Como lectores de novelas, tomamos de hecho (apelo a la evidencia reflexiva) la frase «Pedro salió esa mañana muy temprano de su casa» como una

referencia y una afirmación seria, y, por lo tanto, implícitamente, como frase en principio verdadera o falsa, verdadera o falsa según haya sido o no el caso que el determinado Pedro salió de su casa muy temprano esa determinada mañana. Pero, además, la tomamos, al disfrutar de la lectura de la novela, como indudablemente verdadera. Pues eso prescriben las tácitas reglas del juego novelístico (reglas que al gozar la ficción irreflexivamente seguimos) cuando se trata de afirmaciones *singularizantes* del narrador fundamental[3]. Cuando don Quijote dice a Sancho que hay, frente a ellos, en el campo de Montiel, gigantes, y Sancho le contradice sosteniendo que son molinos de viento, sabemos que don Quijote está en un error y que el aserto de Sancho es correcto, porque el narrador nos ha dicho ya que había allí molinos. Vale decir: damos por verdadera, sin reserva alguna, la afirmación del narrador. (No se diga que no hay allí gigantes porque esta novela es «realista»; se la llama realista, precisamente porque son (relativamente) verosímiles los hechos que el narrador básico establece con sus afirmaciones narrativo-descriptivas.)

La significación de «fingir» implica un gesto hueco, una ejecución no hecha realmente, una ausencia de logro y resultado, es decir, la falta del efecto propiamente pertinente a la acción fingida. El acto fingido, *por definición*, no puede ser efectivo. (El fingimiento puede serlo, como engaño.) Esto es: si sólo finjo describir o narrar, no describo ni narro. Y si no describo ni narro, no puedo crear ni transmitir imágenes de un mundo narradas o descritas. No se ve, pues, cómo el fingir hablar (y el leer el texto como hablar fingido) pueda dar lugar al crear un mundo imaginario *de que se habla*.

Las oposiciones categoriales fingir/hacer de veras, hacer no serio/hacer serio, actos locutivos/actos enlocutivos, no son apropiadas para definir la naturaleza de la ficción literaria y de la actividad creadora del autor. Hay, por cierto, una diferencia radical entre escribir ficciones y escribir un mensaje o un informe reales, entre la frase de ficción y la frase de un discurso no ficcional. Pero esa diferencia no está en aquellas categorías, sino, precisamente, en las de ficción y realidad: la frase de ficción es ficticia, no es real. Las frases de una novela son actos plenos, completos y serios de lenguaje, efectivos y no fingidos, pero son meramente imaginarios, y, en consecuencia, no son actos

---

[3] Para un examen detenido de la lógica de la narración literaria, véase, del autor, *La estructura de la obra literaria* (Santiago de Chile, 1960; Barcelona, 1972, 1983), Primera Parte, y el capítulo 2 de este libro, «La estructura lógica de la literatura».

del *autor* de la novela. El autor de una novela, qua talis, ni habla ni finge hablar. Tampoco *escribe*, si entendemos por escribir, comunicar o efectuar *sus* actos de lenguaje por escrito.

¿Qué *hace*, pues, el escritor de ficciones? Creo que podemos definir su actividad de la manera siguiente: El autor (a) imagina ciertos acontecimientos; algunos de estos acontecimientos imaginados son frases, y algunas de estas frases describen a algunos de estos acontecimientos[4]. Además de esto, el autor (b) registra (directa o indirectamente) por escrito el texto de las frases imaginadas que decide retener. El autor produce realmente signos lingüísticos («escribe» o dicta, o lee en voz alta o recita su propia obra), pero ellos no son actos de hablar, ni parte de un acto de hablar, sino signos (icónicos) que representan frases, actos de hablar, imaginarios. No hay, pues, fingimiento de parte del autor en cuanto tal. Hace algo efectiva y realmente: imagina una narración efectiva (ficticia, pero no «fingida») de hechos también meramente imaginados. Inscribe o graba o hace inscribir realmente el texto de las frases imaginadas. No finge ni pretende estar haciendo otra cosa.

La regla fundamental de la institución novelística no es el aceptar una imagen ficticia del mundo, sino, previo a eso, el aceptar un hablar ficticio. Nótese bien: no un hablar fingido y no pleno del autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de *otro*, de una fuente de lenguaje (lo que Bühler llamó «origo» del discurso[5]) que no es el autor, y que, pues es fuente propia de un hablar ficticio, es también ficticia o meramente imaginaria[6].

En algunos escritos de teoría de la literatura, se ha venido sosteniendo desde hace ya tiempo (presumiblemente, a partir de los trabajos de Wolfgang

---

4 Algunos de los acontecimientos imaginados constituyen la historia o el mundo presentados; otros son las frases narrativas o descriptivas que los presentan. Sólo algunas de las frases de la novela describen los acontecimientos de su historia y los aspectos de su mundo, pues otras, o no son narrativo-descriptivas, o son frases de los personajes, esto es, parte de la historia y no necesariamente referencia a ella y su mundo. Sólo algunos de los acontecimientos imaginados quedan fijados en descripciones, porque (aparte de que el autor puede desechar algunas de sus imágenes y no darles descripción) otros acontecimientos de la historia son frases, reproducidas directamente y no descritas por medio de otras frases, y, finalmente, porque el mundo novelístico, aunque accesible sólo a través del lenguaje, lo excede.

5 Karl Bühler, *Sprachtheorie* (Jena, 1934).

6 Como puede advertirse, estoy usando el concepto de lo ficticio como opuesto al de lo real, y el de lo fingido como opuesto al de lo auténtico. No me aparto con ello del uso corriente. Un objeto real puede no ser auténtico, como el oro falso o una acción fingida, y los objetos ficticios de la literatura suelen ser auténticos. La bacía del barbero de la ficción cervantina es auténticamente una bacía (pues lo dice el narrador), aunque don Quijote la lleva como fingido yelmo de Mambrino. Más sobre estas distinciones en el capítulo «Representación y ficción».

Kayser sobre el tema[7]) que el narrador de la novela es un ente puramente imaginario, un ente radicalmente diverso del autor, aunque a veces se le parezca; así como el auditor o lector interno de la obra es un ente de ficción, radicalmente diverso del lector, aunque el lector deba ponerse esa máscara para efectuar la lectura[8]. Pero estas distinciones, o siquiera su posibilidad, no han penetrado en las especulaciones filosóficas sobre el tema, ni en gran parte de la teoría de la literatura.

Lo que da fundamento a la posibilidad del discurso ficticio, es la diferencia entre el acto de la producción (o reproducción) de los signos del hablar, y el acto de hablar. Un discurso no será *mío* simplemente porque yo produzca en actualidad los signos lingüísticos, orales o escritos, que lo componen. Puedo estar recitando un soneto de Góngora, citando una sentencia de Séneca con la que no estoy de acuerdo, transcribiendo un documento histórico, leyendo a un amigo una carta de mi hijo. Para constituir propiamente un hablar, el discurso debe ser asumido como suyo por el que efectivamente lo dice. El sentido de un acto de hablar sólo se perfecciona cuando se identifica a quien responde por ese acto, a quien, además de producir los signos, los hace suyos como parte de su decir hic et nunc[9]. Habla, en un sentido primario, el que pronuncia, dándolo como propio, un determinado discurso. Corrientemente, claro, coincide el acto de asumir (o sostener) un discurso con el acto de originarlo, pero la marca decisiva es el gesto de responsabilidad personal, el cual puede extenderse a textos de origen manifiestamente ajeno, como un proverbio, una cita, un conocido principio doctrinal, etc. Según sean las circunstancias y el carácter del discurso, este gesto de apropiación de la palabra dicha puede consistir en un puro rasgo de la entonación o en formas más enfáticas, hasta culminar en ceremonias solemnes o firmas ante notario.

Si leo un texto no ficcional, filosófico, histórico, etc., estoy generalmente ante signos hechos por un impresor, que transcribe de un texto dactilografiado acaso por un moderno escribano, que puede haber estado

---

7 Wolfgang Kayser, «Wer erzählt den Roman?», en *Die Vortragsreise* (Bern, 1958).

8 Por ello, no cabe hacer una distinción radical entre la novela de forma autobiográfica (o «de primera persona») y la novela «de tercera persona» o «autorial», error, a mi ver, en que cayó Käte Hamburger, en su *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart, 1957, 1968), y que, de otra manera, repite Searle en el trabajo a que he hecho referencia. En su *Typische Formen des Romans* (Göttingen, 1964), Franz Stanzel ha mostrado la continuidad lógica y formal de éstas y otras maneras narrativas.

9 Hablar, sostengo, es una institución estructuralmente previa a sus especificaciones en actos diversos del hablar, es decir, en las instituciones específicas de los varios tipos de *speech acts*. Debemos, como se sabe, justamente a John Searle admirables contribuciones sobre estos temas, abiertos a la reflexión, independientemente, por John L. Austin y Josef König.

escuchando la voz grabada en una cinta magnetofónica. Al leer, empero, *imagino* el discurso correspondiente al texto como *el* acto de comunicación lingüística originado en alguien responsable de él, alguien que, en la mayoría de los casos, no conozco directamente. No lo percibo físicamente como hablante o escritor, pues no está presente en mis circunstancias inmediatas; me limito a imaginarlo vagamente en las suyas. El discurso, pues, imaginario, que tengo ante mí, es substancialmente mío (es parte de mi vida imaginaria), pero lo sé ajeno y lo comprendo como discurso sostenido por un autor que no soy yo, ni es el impresor, ni el escribano, ni la máquina grabadora. Para comprender el discurso, lo atribuyo a un sujeto que, en último término, es su fuente, pero, fundamentalmente, es quien se obliga a las implicaciones institucionales de ese acto lingüístico. Si leo una novela, las circunstancias de transcripción pueden ser iguales, y ciertamente me encontraré, como en el caso anterior, frente a un discurso imaginario que yo proyecto sobre el texto físico. Pero esta vez no lo atribuiré al autor como acto lingüístico, sino sólo como imagen creada. Aceptaré este acto lingüístico como originándose en una fuente que puede ser muy vaga o muy caracterizada, pero que será parte del objeto creado que es la novela.

Sostengo que estas son reglas institucionales inexplícitas del leer obras de ficción, y que el autor procede conforme a ellas cuando elabora *su texto* (no *su discurso*) para el lector. No está fingiendo escribir o hablar, sino imaginando, entre otras cosas, un discurso ajeno y ficticio, y anotando el texto correspondiente a ese discurso puramente imaginario, para que un lector pueda reimaginarlo. El acto de escribir ficciones no es un «speech act» –ni uno auténtico, ni uno fingido.

Claro está que puede decirse con propiedad idiomática que el discurso ficticio imaginado por el autor es *suyo*, pues lo ha imaginado él por primera vez, lo ha *creado*. Pero es suyo como objeto imaginario que es modelo de otros tales, no como acto de hablar. Para ser suyo como acto de hablar, el discurso novelístico tendría que ser real, tendría que ser sostenido realmente, y eso –aquí concordamos con Searle– no es posible: nadie en su sano juicio puede sostener realmente tal discurso.

El hecho es que podemos imaginar «toda clase de cosas», reales o ficticias. Por lo menos, podemos imaginar una enorme variedad de entes, y entes ficticios de todas las clases que conocemos en nuestra experiencia real. Ello implica que podemos imaginar hablantes ficticios que sostienen seriamente afirmaciones (tan ficticias como ellos), verdaderas o falsas, acerca de otros entes ficticios. Y como podemos imaginarlos hablantes de nuestra lengua, no nos cuesta mucho ir escribiendo realmente las palabras de esos discursos

imaginarios. Las palabras de un discurso son ejemplares concretos («tokens») de ciertos tipos abstractos («types»). Las palabras del discurso ficticio propiamente tales escapan a nuestra pluma, pues son ejemplares ficticios, pero podemos producir ejemplares reales del mismo tipo, y en el mismo orden. De esta manera es posible registrar y fijar realmente el texto del discurso ficticio, y con él, el acontecimiento ficticio en su conjunto (el discurso y los hechos no lingüísticos narrados y descritos en él), salvar para otros imaginaciones felices. Esto es lo que hace el escritor de ficciones. Lo hace de veras, muy seriamente, y no finge estar haciendo otra cosa.

Una observación final. Deberá surgir de la lectura de lo precedente una natural objeción: ¿No es contradictorio declarar «plenamente efectivas» a las frases ficcionales (tanto, que determinan nuestra imaginación lectiva del mundo novelesco), si a la vez se las declara no reales o ficticias? Pero ¿no aceptamos todos que los personajes de novela son ficciones, y no seres reales, y, a la vez, les atribuimos el poder de interesarnos y conmovernos? Es necesario aceptar que lo ficticio tiene efectividad, aunque sea válido también que el individuo ficticio no es real. Estas paradojas no son otras que las tradicionalmente conocidas e implícitas en nuestras nociones de realidad y ficción. Disolverlas es una tarea ontológica y de análisis lingüístico que exige una teoría de la representación.

5. El sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas

Asentiré a quien sostenga que la meta natural –y la única que puede concebirse como plenamente satisfactoria– de los estudios literarios es utópica, es la ilusión de conocer la totalidad de la literatura, al menos de aquella que los tiempos han consagrado, y explicar sus funciones y su evolución dentro del conjunto de los procesos históricos. Semejante empresa es quizás todavía posible, si el sujeto que la asume se mantiene dentro de los límites de un conocer «ingenuo» (no formalizado metodológicamente) de las obras y de la vida. Y habría mucho que decir en favor de ese saber no técnico, inseparado de la civilidad ilustrada y de la cultura de la existencia personal, que alienta en las grandes historias literarias del pasado –por ejemplo, en los trabajos de Menéndez y Pelayo–, eruditas, pero no basadas en metodologías rigurosas de análisis formal de los fenómenos poéticos, ni en terminologías socioantropológicas ajenas al lenguaje educado de la tradición.

Pero nuestra vida intelectual se desarrolla hoy bajo el signo predominante de las metodologías especiales. Como es sabido, el rigor de éstas nos aísla en tareas cada vez más circunscritas, ya en lo temático, ya en lo formal. Los intentos actuales de visiones totalizadoras suelen caer en el uso no crítico de concepciones sociológicas canónicas y ya mostrencas, cuya problematicidad específica no ha sido examinada por el literato historiador. O bien, deben limitarse a la esfera autonomizada de lo literario, renunciar a una visión histórica comprensiva, constreñirse a uno o dos hilos formales que puedan exhibir al menos un aspecto de los cambios históricos del fenómeno. A este segundo modelo de diacronía de las formas literarias pertenecen las fragmentarias e incipientes observaciones que presentaré a continuación.

No me parece posible describir transformaciones sin referencia a un sistema original que las sufre. Someto aquí al lector la hipótesis de la existencia de un sistema fundamental y transhistórico del discurso humano, cuyas diversas transformaciones, ya presentes, parcialmente, en el habla cotidiana, caracterizan diversos tipos de discursos narrativos. Algunos de estos tipos parecen predominar y desarrollarse en ciertos períodos de la evolución

histórica, así que de ellos surgen líneas para lo que sería una historia de las formas narrativas.

Pero debo comenzar con una breve fenomenología del sistema básico del discurso y de sus modificaciones más usuales en el habla diaria. El diálogo siguiente puede servirnos como ejemplo de lenguaje hablado cotidiano, carente de artificiosidad especial.

¿Cómo te fue?

(1) ¿En la oficina? No muy bien; pasé un mal rato esta mañana. Se ha accidentado el contador: un brazo quebrado. Tropezó y cayó escalera abajo.

¿Qué? ¿Lo viste tú caer?

(2) Sí, yo iba con él. De repente, se me desaparece del lado, reaparece ahí, dos metros más abajo, y sigue rápido dando botes con la espalda contra los peldaños.

¿Y cómo pudo ser?

(3) Estaba bebido. Dicen que bebe mucho. Antes de tropezar venía diciendo que le daría una paliza al director.

No te creo.

(4) Lo que oyes. Dijo textualmente: «Le voy a romper el hocico a ese animal». Es un tipo raro. Se sabe que tiene un pasado sombrío. Se dice que en su patria estuvo preso por intento de violación.

¿No serán habladurías? ¿Qué certeza hay de eso?

(5) Se lo contó a Pedro el doctor Miranda, y éste no lo diría sin fundamento. Es un esquizoide paranoídeo de disposición violenta. De niño, fue el hazmerreír de su pueblo por sus excentricidades.

¿Cuáles?

(6) No sé. Es lo que se dice. En el fondo, el tipo me da pena. Ponte

en su lugar e imagínate la vida que llevaría en la cárcel. De madrugada, comes un pan infame. Luego, horas vacías. Cada detalle de la celda te es familiar hasta la saciedad. En fin...

¿Y por qué le tiene tanta rabia al director?

Eso es otra historia.

En esta breve y ordinaria conversación se dan varios tipos de discurso cuyo desarrollo ha sido fundamental para la constitución de las formas narrativas de la literatura. En primer lugar, puede considerarse la cuenta dada por uno de los hablantes al comienzo del diálogo acerca de su propia experiencia recién pasada (1). En *su voz* se articulan *sus palabras*. Él es *la persona que sostiene lo dicho*. Con esas palabras describe o relata *hechos que él mismo ha vivido*. El «yo» (o las desinencias equivalentes) designa al hablante en su doble condición de autor del discurso que en su voz se constituye, y de ocasional sujeto-tema de ese discurso. La imagen del hecho que el discurso evoca se ubica en un trozo del tiempo que queda determinado (precisamente como pasado) en relación al momento presente de este hablar. Se ubica también al hecho narrado en un lugar determinado como otro («en la oficina», un virtual *allí*) frente al *aquí* en que *ahora* se produce el discurso. Los términos o conceptos en que el elocutor comprende y describe su experiencia vivida deben ser entendidos como su propia selección de categorías, parte de su manera de ver las cosas («pasé un mal rato»), rasgos de su *estilo* (en este caso, claro está, mostrenco). Finalmente, su discurso expresa *su juicio* con respecto a esos hechos y lleva a cabo *un acto comunicativo suyo*: dar a un amigo breve cuenta de lo más notable de su mañana. (En su segunda mitad, el diálogo obedece a un acto diferente de lenguaje: caracterizar a una persona particular.) Podemos generalizar lo visto de la siguiente manera. En la medida en que el discurso es cuenta directa de una experiencia vivida, coinciden en él el dueño de la voz con la persona que sostiene lo dicho. Además, esta persona es, en tal caso, el sujeto de la experiencia vivida, y esa experiencia, el tema del discurso. Asimismo, lugar y tiempo de la producción del discurso son en este caso los ejes que determinan sus indicaciones temporales y espaciales («esta mañana», entonces, no ahora; «en la oficina», allá, no aquí). Las categorías de la descripción así articulada son las usuales y características de ese hablante; el juicio expresado, su juicio sobre la materia. Por último, el dar cuenta o relatar lo vivido, que es el tipo de acto de lenguaje que da forma a ese discurso, es el acto que nuestro hablante, al hablar, ejecuta.

Esta *coincidencia* de productor de la *voz*, *persona* que sostiene lo dicho, *lugar* y *tiempo* de la producción del discurso, sujeto de la *experiencia vivida* que se comunica, usuario habitual de las categorías o el *idiolecto* de la descripción, autor del *juicio* expresado y, finalmente, sujeto responsable del *acto* de lenguaje que determina la forma del discurso, define lo que podemos llamar un hablar *natural* o *fundamental*. Llamaremos a estos parámetros prelingüísticos (voz, persona que habla, lugar y tiempo del hablar, experiencia comunicada, categorías de la descripción, juicio expresado y acto ejecutado mediante el discurso) los *factores* del discurso.

Diversas transformaciones de este hablar fundamental aparecen, junto a su manifestación inicial regular, en nuestro diálogo ejemplo.

La frase (2) «De repente, se me desaparece del lado, reaparece ahí, dos metros más abajo, y sigue rápido dando botes con la espalda contra los peldaños» obedece al designio de evocar una percepción instantánea del hecho antes conceptualizado como (1) «tropezó y cayó escalera abajo». A los conceptos resumidores de (1) se contrapone, en (2), una visión más intuitiva, que insinúa las yuxtaposiciones paratácticas del estilo impresionista. La imagen quasi-perceptual no puede constituirse sin una perspectiva definida y, por ello, entre otros recursos narrativo-descriptivos (como el uso de verbos que denotan fenómenos perceptivos: «desaparece», «reaparece»), establece el hablante aquí un punto de vista espacial determinado: ése desde el cual se percibe al accidentado «ahí, dos metros más abajo». El presente verbal, en este caso, obedece también a ese designio de actualizar la imagen perceptual, aniquilar la natural distancia temporal narrativa. Con ello, el *aquí* y el *ahora* del discurso han dejado de ser los del lugar y tiempo de su producción.

Esta transformación de parámetros constitutivos del discurso está en la base de alternativas clásicas de la técnica narrativa, designadas comúnmente con la pareja de términos críticos «telling» y «showing», o sea, relatar y mostrar. In nuce, corresponde esa transformación del discurso natural a lo que Percy Lubbock denominó «scenic method», por oposición al «panoramic method», así como a lo que Ortega y Gasset llama «presentación» y «autopsia», opuesto a lo que califica de narración propiamente tal y de escamoteo de la presencia del objeto por medio del concepto[1]. (Este motivo gnoseológico –inmediatez intuitiva versus distancia conceptual– tiene antecedentes próximos

---

[1] Lubbock, *The Craft of Fiction* (London, 1921); Ortega, *Ideas sobre la novela* (Madrid, 1925).

en Bergson y en Croce, pero raíces muy antiguas y manifestaciones explícitas en las teorías del conocimiento de Kant y del empirismo inglés).

Pero el doble parámetro temporal y espacial (o sea, el *aquí* y el *ahora* del hablar y el *aquí* y el *ahora* del hecho de que se habla) ya es posible dentro del discurso narrativo resumidor («telling»). (El ahora y el aquí pasados sólo se acentúan y crecen en el despliegue escénico).

Como *antes* y *después* son correlativos de *ahora*, dondequiera que se establece una relación de antes y después hay un virtual ahora. En la narración, lo básico, lo que corresponde al sistema fundamental del discurso, es que todo lo contado es antes del ahora del contar. Pero dentro del transcurso de lo contado caben, naturalmente, relaciones de antes y después. Ellas surgen en cuanto se establece un punto de referencia en algún momento del pasado. Se destaca entonces, dentro del pasado, un período, o un proceso, como eje de un antes y un después. Ese período se convierte así en un ahora que está dentro del antes original, un ahora diferente del ahora del narrar. La puesta en relieve de ese segmento del pasado equivale a una suerte de actualización, o evocación, imaginaria de lo entonces ocurrido. Basta para ello narrar un momento singular de acontecer, «detenerse» así en una parte delimitada del transcurrir de lo que fue. Entonces, la referencia a algo que ocurrió «antes» de ese tiempo actualizará el potencial ser «ahora» de éste. Por ejemplo, «En ese instante, Creso comprendió que había interpretado mal el oráculo; antes lo había temido, pero ahora lo sabía de cierto».

Este doble eje temporal de la narración, el eje original del tiempo del narrar y el eje creado por el narrar en un segmento delimitado del pasado, estructura la temporalidad narrativa. Uno y otro pueden ser puntos de apoyo para recolecciones y anticipaciones narrativas. Uno y otro son puntos móviles, en desplazamientos de velocidades no correlativas. Uno y otro pueden desaparecer del plano fenoménico de la obra, persistiendo sólo como formas o marcos virtuales. Por una parte, el uso del pretérito narrativo señaliza la instancia del narrar, connota la posición temporal del sujeto que habla como presente del hablar. Por otra parte, la categoría de acontecimiento destacable del trasfondo del transcurrir general del pasado (llamémoslo el «narrandum», categoría que preside tácitamente todo gesto narrativo) mantiene abierta la posibilidad de la actualización de un segmento del pasado. Desaparece el eje del narrar en la medida en que se progresa hacia la escena narrada. Desaparece el eje pasado en la medida en que se despliega la reflexión autorial sobre el

presente del narrar mismo (como ocurre en muchos pasajes del *Tristram Shandy* de Sterne).

Cuando se acelera la disolución del sistema del discurso en la ficción contemporánea, se debilita la estructura que opone el ahora del narrar al antes de lo narrado, y se llegan a confundir ambos parámetros. Puede advertirse esta transformación en un cuento como «El escudo de la ciudad», de Kafka, en el cual el narrador se sitúa ambiguamente en el presente narrativo y, a la vez, en el entonces de un pasado remoto.

Lo dicho acerca de los parámetros temporales vale, mutatis mutandis, para los espaciales.

Otra transformación fundamental del discurso es la ejemplificada en la *cita* (4) «Le voy a romper el hocico a ese animal». Aquí la *voz* y las circunstancias de su producción están radicalmente disociadas de los parámetros que rigen para el discurso que esa voz transmite: éste es el discurso de otro, sostenido por otro en otro tiempo y lugar, dentro de sus propias categorías y en su estilo popularmente metafórico, expresando su juicio y realizando su acto de promesa o amenaza.

A su vez, otra es la transformación del discurso natural ejemplificada por la frase (4) «Se dice que en su patria estuvo preso por intento de violación». El «se dice» indica que el hablante no subscribe (ni objeta, simplemente expone) la afirmación que transmite. Es su voz y su estilo, son sus palabras, pero la experiencia y el juicio comunicados son ajenos. Su acto es transmitir un acto de juzgar ajeno.

La cita indirecta, (3) «venía diciendo que le daría una paliza al director», ejemplifica otro tipo de transformación. Aquí se entrecruzan o amalgaman dos sistemas de parámetros o factores del discurso. Un acto de lenguaje se incrusta dentro de otro: dentro del acto de relatar del hablante primario aparece el acto de prometer o amenazar del hablante semicitado. Dentro del juicio narrativo, el juicio autodeclaratorio. Dentro de la experiencia vivida del uno, la del otro. Pero lo más interesante aquí es que lo dicho por el otro queda articulado en las categorías del hablante primario; no se reproduce el estilo original de la declaración narrada. Se trata, precisamente, de discurso narrado, no citado. Hay en esta frase, además, amalgamados, dos ejes temporales: el ahora del hablar del hablante primario (para el cual lo relatado es pretérito) y el ahora del hablar del otro (para el cual se abre una perspectiva de futuro). A veces, como en este caso, la forma condicional del verbo, puesta en vez de

la forma de futuro, expresa el entrecruce de ambas perspectivas temporales. (Posiblemente sea más idiomático "Venía diciendo que le *iba a dar* una paliza al director", pero, en todo caso, parece menos probable "Venía diciendo que le *dará* una paliza al director").

Los factores del discurso aparecen aquí, pues, curiosamente disociados, pues tienen su origen en dos sistemas: voz, lugar, tiempo, experiencia vivida (externa), categorías, estilo, juicio y acto primarios, de un lado. Otro lugar, otro tiempo, otra experiencia vivida (interna), otros juicio y acto, desprovistos de voz y de estilo, del otro lado. A diferencia de la cita pura y simple, el estilo indirecto permite, aunque no exige, la eliminación del estilo del discurso referido.

El llamado *estilo indirecto libre* (que no aparece en nuestro ejemplo y parece no ser una posibilidad del lenguaje ordinario) constituye una amalgama aún más curiosa de dos sistemas de factores del discurso. La voz primaria narrativa conserva su centro personal (su yo) y su perspectiva temporal (su ahora), y por eso el discurso va en tercera persona y en pretérito; pero se amalgama con la perspectiva temporal del personaje (el ahora del vivir de éste), y por eso el pretérito es en este caso, en español, el imperfecto, en circunstancias que, en narración directa, regiría el pretérito indefinido. Este pretérito imperfecto, que, en cierto sentido, es, pues, anómalo, denota el presente del personaje, así como, a su vez, el modo potencial denota lo que, desde la perspectiva del personaje, es el futuro. Un ejemplo: «Pedro pensó que debía decidirse. Ya era tiempo. Iba a hablar con María, tenía que hacerlo. Iría a su casa y le explicaría la situación». La perspectiva espacial del narrador se esfuma, así como también su experiencia vivida privativa, sus categorías, su juicio y su acto de narrar se hacen transparentes y son casi puramente virtuales, pues el narrador asume, en esta forma de discurso, la interioridad y subjetividad del personaje. Esta doble perspectiva del estilo indirecto libre explica las paradojas temporales señaladas hace años por Käte Hamburger en referencia a frases que se encuentran en novelas y cuentos[2]. Un conocido ejemplo suyo: «Mañana era Navidad», donde surge un conflicto notorio entre el adverbio de denotación de futuro y el tiempo verbal de pretérito. Creo que la paradoja se explica si, como lo hemos hecho, se observa que, en tales casos,

---

2 K. Hamburger, «Das epische Praeteritum», D.V.L.G., 1953; *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1957, 1968.

1) el pretérito manifiesta la perspectiva narrativa (el sistema del narrador); 2) el que sea pretérito *imperfecto* (en castellano), señala su modificación por otra perspectiva temporal (la del personaje); 3) el adverbio de tiempo, finalmente, manifiesta la perspectiva temporal del personaje (su sistema virtual de discurso).

Que el estilo indirecto libre no sea una posibilidad del lenguaje ordinario, deriva, me parece, del hecho de que, como otras formas de la narración ficcional, consigna una experiencia imposible: la directa aprehensión de la interioridad ajena, la transmigración a otro sujeto, la posesión de otra vida, de otra existencia. Aseveraciones como las que hace el narrador en estilo indirecto libre carecen, en nuestra realidad, de legitimidad epistemológica. Por ello, sólo florecen, como fantasías cognoscitivas y lingüísticas, en la ficción. Y, notablemente, han florecido, no en la literatura fantástica sensu lato, sino en la «realista» de un Flaubert, un Henry James, y tantos otros. Puede decirse que esta fantasía epistemológica es el instrumento de una aprehensión imaginaria de ciertos perfiles y formas, de otro modo inalcanzables, de la realidad humana.

Hay, sin embargo, en el discurso ordinario, ciertas transformaciones del sistema básico que apuntan hacia el estilo indirecto libre. Tal es, en nuestro ejemplo, el pasaje que sigue a la exhortación: (6) «Ponte en su lugar e imagínate la vida que llevaría en la cárcel»; a saber: «De madrugada, comes un pan infame...», etc. El sistema básico de los pronombres personales aparece transformado de tal manera que el pronombre y los morfemas de la segunda persona, que designan al interlocutor, designan aquí a la vez a un tercero, puesto en cuya interioridad debe imaginarse, precisamente, el interlocutor. El presente verbal consigna aquí la dimensión temporal de la ficción hipotética (algo que se ha de imaginar *ahora*) de ese traslado a una instancia ajena –ajena en lo personal, experiencial, espacial y temporal.

Es también parte del lenguaje ordinario el uso de la tercera persona en lugar de la primera, en giros como «En la ciudad, uno se siente desamparado», cuando con él se expresa una experiencia del hablante a la cual confiere validez general. También es usual transponer la primera persona al puesto de la segunda o de la tercera: «En tu lugar (en su lugar), yo voy a casa y le hablo».

En la obra de Pablo Neruda, llama la atención la relativa frecuencia del uso de la tercera persona en autorreferencias del hablante lírico, a veces en

metonimias audacísimas, como en el siguiente pasaje de «Fantasma» (*Residencia en la tierra*, I):

Cómo surges de antaño, llegando,
encandilada, pálida estudiante,
a cuya voz aún piden consuelo
los meses dilatados y fijos. (Subrayo.)

Creo que estos desplazamientos pronominales corresponden a la fuerte tendencia metonímica del estilo nerudiano. Pero también en textos prosaicos, como el relato autobiográfico que Thomas Mann escribió al cumplir cincuenta años, se nos dice, finalizando la cuenta de los antecedentes de su matrimonio, que «se casó el hombre de treinta y cinco años con la novia de fábula». Y Julio César usa extensamente esta forma en su *De bello gallico*. Por lo demás, son del todo corrientes giros como «El que habla estima conveniente...», en el sentido de «Yo estimo conveniente...», etc.

Esta flexibilidad en el uso de los pronombres personales no suspende la vigencia del sistema básico, pues lo presupone en su juego. En la conocida, y notable, novela de Michel Butor, *La modificación*, el pronombre de segunda persona es usado, en vez del pronombre de tercera, a través de toda la narración, en la cual, por lo demás, se suceden y alternan diversos ejes temporales. Sin duda que esta «modificación» de la norma pronominal no es, en este caso, un mero juego formal, sino que corresponde a una significación confesional de carácter universal: tú, lector, como yo, autor, como él, el protagonista, eres víctima de estas ilusiones, de esta carencia de lucidez, de esta enajenación que revela la falta de hondura de tu ser propio, de tu yo.

Entre otros, han usado esta forma Juan Goytisolo, en ciertos pasajes de *Señas de identidad*, y Carlos Fuentes, en *La muerte de Artemio Cruz*. También en el ordinario hablarse a sí mismo, suele el «tú» designar al hablante. Estas modificaciones del sistema del discurso son, por su frecuencia, en verdad, triviales, pero ciertamente no banales. Su análisis minucioso nos comprometería en disquisiciones de extrema dificultad acerca de la estructura de la conciencia.

La suspensión de la distancia del narrar a lo narrado, como ocurre en el estilo indirecto libre, supone dos transformaciones del sistema fundamental: primero, se niega el ahora *único* del presente del hablar y se establece el ahora

pasado, es decir, un doble eje temporal; segundo, se absolutiza el ahora pasado y desaparece fenoménicamente, aunque no virtualmente, el ahora del hablar, pues se concibe el discurso desde la interioridad (pasada) del personaje. El estilo directo del diálogo escénico corresponde a la primera transformación, pues conserva el doble eje temporal, pero expande enormemente el ahora pasado, de modo que puede considerársele como un paso hacia la aniquilación fenoménica de la instancia narradora en el estilo indirecto libre. La aniquilación tanto fenoménica como virtual de esa instancia parece tener lugar en el monólogo interior absoluto, el que ocupa toda la obra o toda una unidad textual. Tenemos aquí, por consiguiente, una progresión sistemática de formas de discurso narrativo: 1) la narración fundamental, 2) el estilo indirecto simple (o discurso narrado), 3) el estilo directo (diálogo citado), 4) el estilo indirecto libre, 5) el monólogo interior absoluto. Estas cinco formas representan un ciclo que, hasta cierto punto, preside algunos desarrollos históricos del arte narrativo.

Merece al menos una breve consideración el uso de la forma verbal del presente en la narración, tanto en la narración ficcional como en la historiográfica. Que las formas lingüísticas no son unifuncionales, y que, en muchos casos, diferencias relevantes de significación sólo emergen de una fenomenología del producto imaginario del discurso, y no de rasgos distintivos de la expresión verbal, puede verse también en estos varios usos del tiempo presente. El presente de algunas narraciones ficcionales (que es, admitámoslo, un recurso de posibilidades limitadas, proclive al amaneramiento estéril) consigna, por lo general, el intento de aniquilación de la distancia temporal del acto de narrar al acontecer de lo narrado. Circunstancias privadas y triviales pueden ponerse así en una proximidad descriptiva. Se le podría llamar *estilo directo libre*, pues, como el directo, mantiene una perspectiva exterior al personaje, y, como el indirecto libre, ha abandonado fenoménicamente el eje temporal original. El praesens historicum, por el contrario, se basa en una muy acentuada conciencia de que lo narrado es pasado y distante. En vez de hechos privados y menores, se trata aquí de acontecimientos monumentales que la narración evoca como parte de un presente eterno, de un pasado imperecedero, y no de una proximidad doméstica. Hay, ciertamente, muchas variedades estilísticas del uso del presente en la narración; en estas páginas, sólo podemos insinuar la posibilidad de su ordenación descriptiva sistemática.

Otro tipo de transformación observable en la frase (6) «De madrugada, comes un pan infame...» es el paso de una experiencia discreta (el acontecimiento de comer una vez el pan de la madrugada) a una imagen de experiencia que *resume* varias del mismo carácter: el «acontecimiento» de comer el pan *todas* las mañanas. Lo que el discurso describe es, en este caso, una experiencia reiterada, no singular. Esta fusión de lo repetido en una imagen general, más vaga que la imagen perceptual y, sin embargo, no abstracta y universal como un concepto, supone también una transformación del parámetro temporal: trozos discretos de duración determinada son sacados de la continuidad lineal del tiempo y superpuestos unos sobre otros, del modo como un paradigma lingüístico es reconstruido fragmentando series sintácticas. Este modo narrativo de lo frecuente pseudosingularizado está entre los que distingue Gérard Genette en su «Discours du récit»[3].

También es modificación del discurso básico la que se ejemplifica en la frase (5) «Es un esquizoide paranoídeo de disposición violenta». Puede advertirse aquí que las categorías descriptivas o clasificatorias, el estilo conceptual, son un tanto ajenas al hablante y parecen producto de una parodia o imitación del lenguaje de ese mentado doctor Miranda. Hay aquí una intertextualidad diferente tanto de la cita propiamente tal como del estilo indirecto o del indirecto libre. No se evoca aquí necesariamente una frase dicha por otro, sino sólo su sistema conceptual, su idiolecto. Además, es posible pensar que el hablante reproduce, junto con las categorías, el *juicio* del Dr. Miranda, sin reproducir su discurso. Categorías y juicio de un sistema ajeno aparecerían así insertos en el sistema del hablante.

Pero, como vimos en el caso de la *cita*, no sólo pueden ser ajenos al origen y acontecer de la voz las categorías, el juicio, el acto de lenguaje, el autor del discurso, los ejes espacial y temporal determinantes, el discurso mismo, sino también la experiencia vivida que se comunica en el discurso. De particular interés para una teoría de la narración me parece ser el caso, tan corriente, del discurso en que los ejes relevantes son los de la emisión de la

---

3 G. Genette, *Figures III*, «Fréquence».

voz (su punto temporal y espacial), las categorías, el juicio y el acto de lenguaje son los del emisor de la voz, que así es, pues, autor del discurso –pero (y aquí se modifica el sistema natural del discurso) la experiencia comunicada es ajena.

En nuestro diálogo, tenemos de ello más de un ejemplo: (4) «Se sabe que tiene un pasado sombrío»; (5) «De niño, fue el hazmerreír de su pueblo por sus excentricidades». En ambos casos, suponemos que el hablante no tiene experiencia directa de los hechos pertinentes. Adopta como suyos juicios ajenos, porque asume la autenticidad de ciertas experiencias singulares remotas. Aquí estamos en el terreno de lo que, epistemológicamente, es, si bien no ilegítimo, altamente dudoso: la aceptación del testimonio del prójimo interlocutor, de terceros, y hasta de desconocidos anónimos. La credibilidad y la verificabilidad de tales afirmaciones se complica y dificulta. La autoridad empírica y moral de quien sirve como fuente informativa es, en estos casos, un factor adicional del discurso. (Un admirable ejemplo del despliegue literario de este factor lo da Galdós en *La desheredada*.)

Cuando el hablante pasa, con el tema de su discurso, al terreno de la experiencia que no le es propia, origina normalmente imágenes de menor determinación perceptual (pues no dispone de la imagen perceptiva directa pertinente). En el discurso ordinario, estas afirmaciones no basadas en la experiencia propia asumen, por lo general, un cariz descolorido. Es claro que si queremos conocer detalles acerca de un determinado incidente, nos volveremos primero, ceteris paribus, hacia el testigo presencial, y no hacia aquél que meramente ha oído hablar de ello. Y, no obstante, el mundo en que vivimos está densamente constituido por imágenes anónimas, por experiencias de segunda mano, por lo que, fenomenológicamente, es el espejismo de una experiencia *impersonal*. Un complejo y confuso sistema de credibilidades y autoridades da lugar al discurso narrativo de la publicidad cotidiana. Se comprende así qué inmensa tarea metodológica es presupuesta por la narración historiográfica de designio científico.

En el discurso ordinario privado, que es el de nuestro ejemplo, lo que hemos definido como discurso *natural* o *fundamental* ocupa una posición media entre dos extremos: el extremo de una descripción inmediata de la experiencia propia recién pasada (una especie de protocolo perceptual retrospectivo), y el extremo de la repetición de un juicio anónimo basado en experiencias ajenas y remotas. La credibilidad del discurso natural es máxima, porque se basa en experiencias propias, pero, a diferencia del protocolo perceptual retrospectivo, no pretende basarse en una memoria absoluta. (La

ilegitimidad epistemológica de relatos de primera persona del tipo que es frecuente en la obra narrativa de Hemingway y sus imitadores, no reside en una óptica de testigo invisible –como en sus cuentos de tercera persona–, ya que se trata, precisamente, de un testigo visible, de un yo protagonista; tampoco reside la inverosimilitud en una posible presentación directa de la interioridad ajena, ya que la técnica es «behaviorista», sino que reside en el hecho de que el relato, por su exactitud instantánea, supone una memoria perfecta de lo vivido, además de una percepción desapasionada y objetiva en situaciones que no la favorecen.)

El discurso natural (esta palabra tomada siempre aquí como el término técnico que hemos definido) recoge en imagen más abstracta e incolora lo vivido, como si lo decantara de las posibles deformaciones de la memoria perceptual. A la vez, esta conceptualización más abstracta adapta la información al nivel de su utilidad pragmática ordinaria, para la cual no es necesario, sino impertinente, conocer el detalle sensible, sutil y colorista, y sólo importa «la esencia» del caso, es decir, la relevancia práctico-familiar de lo ocurrido. (Cabe recordar que tocamos con estas consideraciones un motivo de la filosofía bergsoniana del concepto y la intuición, y del papel del arte, así como el tópico formalista de la automatización e inefectividad de lo familiar en la percepción). El discurso natural *objetiva*, pues, la experiencia vivida, no se detiene en las particularidades de su percepción, sino en su contenido de orden práctico. La retención perfecta de Funes, «el memorioso», en el cuento homónimo de Borges, es una indirecta parábola de la epistemología narrativa. Tal memoria, fuera de fantástica, es antieconómica y contraproducente. La verdad del relato de Funes sería total y, a la vez, insuficiente. La mímesis narrativa del arte literario no apunta al protocolo ni a la medianía del discurso natural, sino a una articulación de relevancias en las categorías de un sistema abstractivo.

En el hablar familiar y cotidiano, pues, lo que llamamos aquí discurso natural posee más autoridad que los discursos protocolantes de percepciones recién pasadas y que los discursos relativos a experiencias ajenas. En el ámbito público de la cultura, en cambio, esta jerarquía natural es modificada esencialmente. En la literatura de ficción, la credibilidad del narrador básico es, por principio, absoluta, y ello permite legitimizar tipos de discurso epistemológicamente inválidos y acreditar sin restricciones tipos de discurso ordinariamente dudosos. Por otra parte, los mitos vigentes de cada cultura (los oficiales como los marginales o subversivos) asumen una autoridad

suprema –son Historias Sagradas– para el grupo pertinente, debido a que su problematicidad epistemológica es encubierta y reprimida por sanciones sociales de diverso tipo, y por inhibiciones emocionales de la inteligencia, adquiridas en la niñez.

En las cosmogonías religiosas, como también en la epopeya homérica, se nos habla de hechos inalcanzablemente remotos, es decir, tan remotos para el primer y más antiguo auditorio como para nosotros; son hechos del *pasado absoluto* del mito, como dice Ortega en las *Meditaciones del Quijote*. Dentro de la teología cristiana desmitologizadora de nuestro siglo, cabe preguntarse, por ejemplo, quién dice, en narración de tercera persona, «En el principio, creó Dios el cielo y la tierra». Semejante aserto sólo puede ser una cita; ningún mortal puede decirlo autorialmente, ni en discurso que reformula testimonios ajenos, ni menos en discurso natural. Sólo una autorización sobrenatural, divina, permite legitimar tal discurso. Extrañamente, una vez legitimado, asume este discurso la apariencia de una narración testimonial, sugestión muy intensa en pasajes como:

> *Génesis*, 2,4. «Estos son los orígenes de los cielos y de la tierra cuando fueron creados, el día que Jehová Dios hizo la tierra y los cielos;
> 5. Y toda planta del campo antes que fuese en la tierra, y toda hierba del campo antes que naciese: porque aún no había Jehová hecho llover sobre la tierra, ni había hombre para que labrase la tierra;
> 6. Mas subía de la tierra un vapor, que regaba toda la faz de la tierra».

Parece hablar aquí un testigo invisible de la Creación, que tiene, además, percepción directa de la interioridad divina (como en el repetido «y vio Dios que era bueno»). En una concepción monoteísta, ese testigo no puede ser otro que Dios mismo. De ahí que se considere al relato bíblico como «la palabra de Dios», no obstante la persona gramatical del discurso. Oscila, pues, el texto sagrado, entre dos lecturas: la que oye un relato de hombre sobrenaturalmente autorizado, que reformula como suyo (en discurso de tercera persona) un discurso ajeno, de Dios; y la que quiere oír allí inmediatamente la voz divina, hablando de sí como de tercera persona. De más está decir que ni uno ni otro discurso poseería la estructura del discurso natural, que sólo podría surgir, en tal ámbito, como relato divino de primera persona. Este relato ausente es el presupuesto necesario del texto bíblico. Con esta última consideración se abre uno de los posibles sentidos de la tan citada sentencia de San Juan evangelista, «En el principio era el Verbo» (exégesis ésta muy modesta de alcance, si se la compara, por ejemplo, con las interpretaciones de metafísicas

de corte hegeliano): Sin el estar a la mano del lenguaje, el acto de la creación del mundo no podría haber sido expresado como experiencia vivida; y sin esta expresión, el relato bíblico no podría haber surgido legítimamente. No dudo que estas observaciones carecen de toda importancia teológica, pero, como veremos en seguida, son pertinentes a la inteligencia de las formas narrativas.

Pues esta ambigua voz de la escritura sagrada aparece también en el discurso homérico. «Canta, oh Diosa, la cólera del pelida Aquiles», invoca el rapsoda. Pero el canto que sigue es, pese al exordio, discurso del ficcionalizado rapsoda, no de la diosa. El narrador quiere autorizar su discurso con un origen divino, pero no renuncia a ser el sostenedor del mismo. De ahí esta doble fuente de la narración. Encontramos la misma ambigüedad en la ficción narrativa en que (como en los libros de caballerías y, en forma irónica, en el *Quijote*) el narrador se autoriza con fuentes de sabios historiadores, pero cuenta los sucesos como si él los hubiese conocido directamente.

Pero es necesario hacer aquí una distinción. El narrador cervantino, en el *Quijote*, asume preferentemente una postura de testigo invisible y despliega amplias imágenes escénicas –los encuentros y diálogos de los protagonistas. En un texto como el *Amadís*, hay presentación directa de situaciones y breves escenas, pero rara vez se llega a la precisión sensorial o al ritmo de instantes vividos que evocan la presencia de un testigo. La narración-descripción tiene aquí el carácter empalidecido de lo recontado, de lo que ha sido relatado originalmente por otros y es resumido y reconstruido por el narrador. (No me refiero al hecho extrínseco de que, en este caso, se trata, en efecto, de textos reescritos y refundidos. Me refiero en general al estilo de la narrativa medieval, con su predominio del «telling» sobre el «showing»). Por eso, porque el narrador no parece pretender estar dando cuenta inmediata de los hechos, la manera de narrar, la epistemología del discurso, del *Amadís* es más verosímil que la del *Quijote*, y mucho más verosímil que la de la novela realista moderna. He sugerido, en «Algunos tópicos estructuralistas y la esencia de la poesía»[4], que hay en la ficción literaria, a través de las épocas, una proporción constante de verosimilitud e inverosimilitud, de modo que si los hechos narrados son fantásticos, la óptica narrativa es verosímil, y cuando aquéllos son de tipo ordinario, ésta se torna sobrehumana.

Ni el *Quijote*, ni la novela realista moderna, ni tampoco la narrativa medieval son ejemplos de discurso narrativo «natural», en el sentido que hemos precisado en esta exposición. Tampoco lo son, así lo vimos, relatos como

---

4 *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1978. Véase el capítulo 1 del presente libro.

el *Génesis* o la *Iliada*. En casos como estos últimos, no se da discurso narrativo natural porque no podemos pensar el discurso como expresión de experiencias vividas por el hablante, sin dar en una divinización del narrador; en casos como la narrativa medieval, porque el narrador parece refundir discursos y no describir experiencias originales; en casos como las escenas y diálogos del *Quijote* y de la novela realista moderna, porque la presentación de los hechos y dichos nos fuerza a imaginarlos en su acontecer, como si éste fuese inmediatamente percibido, pero con ello, precisamente, se hace surgir un fantástico testigo invisible, la semidivinidad del narrador ultrasensitivo y ubicuo.

> «...que anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y yéndole yo a dar la bienvenida, me dijo que andaba ya en libros la historia de vuesa merced, con nombre de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mesmo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió.
> –Yo te aseguro, Sancho –dijo don Quijote–, que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia; que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir». (II.2).

Es instructivo, para nuestros fines, dar una mirada a ese primer monumento de la prosa narrativa que constituyen las *Historias* de Herodoto. En ellas se manifiesta la voluntad de buscar críticamente el verdadero curso de grandes hechos del pasado y de acreditar el relato con explícitas referencias a sus fuentes. Estas fuentes son otros relatos, muchos de ellos narraciones orales recogidas por Herodoto en sus viajes. La voluntad crítica, «científica», si se quiere, se revela muy particularmente en los casos en que el autor, inseguro acerca de la autenticidad de un acontecimiento, prefiere debilitar la imagen mencionando dos versiones diferentes de la misma presunta circunstancia. O bien, distánciase él de los juicios que reproduce. La duda reflexiva quita fuerza a lo narrado y, a la vez, hace aparecer ante el lector la *conciencia narrativa*. En general, sin embargo, tiende Herodoto a una narración categórica, articulada en unidades trágicas o «novelescas», esto es, que giran en torno a un acontecimiento fatídico, a menudo una demasía de la voluntad humana y sus consecuencias destructivas. Pero el discurso se mantiene en una conceptualidad

general, sin especificaciones perceptuales sostenidas, lejos de un intento imaginativo de recrear vistas concretas o sensaciones momentáneas. Cierto es que el diálogo directo es un recurso de frecuente uso en la prosa herodotiana, pero no se trata de diálogos de efecto «realista», o sea, capaces de evocar una situación concreta con su pulso temporal, su tensión dramática, sus características únicas. Por el contrario, los parlamentos expresan en prosa quasi-filosófica el carácter moral, generalmente de tipo ideal, y la situación esencial, fatídica, «histórica», de las personas. Nada hay allí de atmósfera de lo cotidiano, de presencia de lo irrelevante y casual. Se trata sólo de hechos *importantes*, vale decir, hechos que determinan el destino de reyes y pueblos. Y estos hechos son presentados en esa conceptualidad media, sin relieve sensorial, mostrenca, propia de un discurso público en que pueden refundirse legítimamente muchos relatos originados en testigos ya remotos. No se nos impone, pues, una imagen perceptual, perfilada en lo aspectual de una perspectiva, y, por eso, no se nos impone un testigo invisible. Aceptada, pues, la función racionalizante y constructiva, abiertamente no documental, de los diálogos, puede decirse que el discurso de Herodoto es epistemológicamente legítimo y, por lo que se refiere a su naturaleza formal, no es inverosímil. (Otra cosa es su contenido. Muchas de las historias que nos cuenta despiertan la incredulidad del lector actual). Contrasta así la prosa del historiador con el hexámetro homérico, que, sometido al imperativo de la imaginación poética, implica experiencias que sólo puede acreditar por medio de la Diosa.

Parecería, pues, que el discurso narrativo, o bien es epistemológicamente legítimo y sólo refunde experiencias ajenas y relativamente remotas, o bien es epistemológicamente ilegítimo y presenta una experiencia vivida por el narrador (o por su genio benéfico e inspirador). Este último tampoco es formalmente, en el sentido de nuestra definición, discurso natural, pues la actualización aspectualmente perfilada del pasado desplaza los ejes del aquí y ahora (al menos, los duplica), aparte de que la experiencia vivida que consigna es imposible –por ejemplo, la consignada en la descripción homérica de cómo Agamenón se viste, solo, en su tienda (*Iliada*, II, 41 sgts.).

¿Hay, pues, entre la tendencia cronical o historizante del discurso narrativo de la novela medieval (comparable, en este sentido, a los relatos de Herodoto) y la inverosimilitud perceptual de la novela moderna (comparable, en el mismo sentido, a la divina visión de Homero), literatura narrativa que se despliegue en discurso *natural*?

Pero, antes de limitar la pregunta al campo de las bellas letras, preguntémonos si hay algún género de discurso narrativo que, por su carácter, deba tender hacia la forma del discurso natural. Un discurso, pues, acerca de lo vivido por el que habla, que, por atenerse a una intención severa de veracidad y responsabilidad por lo dicho, no busca la imagen perfilada más allá de los límites de la memoria fidedigna, no abandona los parámetos originales ni asume juicios ni estilos ajenos. Tal discurso arquetípico es, más que la autobiografía sensu lato, la confesión. Si examinamos la forma narrativa de la obra paradigmática de este género, las *Confesiones* de San Agustín, encontramos, en efecto, un discurso predominantemente natural, en nuestro sentido terminológico. Por de pronto, el yo, el aquí, el ahora y el presente verbal del discurso corresponden al hablante y al momento de la elocución, y son explicitados una y otra vez en las apelaciones al destinatario de la confesión: el *tú* que es Dios. Los parámetros temporales y personales básicos, pues, son estables y determinan el campo mostrativo (deíctico) del discurso.

En las *Confesiones* de San Agustín, el acto de hablar a Dios domina la narración y la somete, en su mayor parte, a los límites de la voluntad más escrupulosa de veracidad responsable. El Dios de este texto no es la fuente legitimante de un discurso que supone facultades sobrehumanas (como el inspirador del vate), sino todo lo contrario: es el auditor que sabe la historia de antemano con inalcanzable perfección de saber, y ante el cual, como un acto de contrición y disciplina, debe hacerse el esfuerzo de recordar, la agonía del remordimiento, y considerar la propia vida con máxima devoción a la verdad. (Hablo de la epistemología autobiográfica de San Agustín. A qué criterios subordina las afirmaciones teológicas y filosóficas que alternan con el relato, es otra cuestión.) Al comenzar el relato autobiográfico, en el párrafo sexto del primer libro, el narrador reconoce que no puede dar cuenta directa de su infancia primera, pues nada recuerda de entonces, y sólo puede referir lo que sobre esos años de su vida le han dicho sus padres, además de *conjeturar* sobre esas experiencias por analogía, observando a los niños de corta edad que encuentra. Estas explícitas consideraciones de epistemología narrativa señalizan una actitud de autorrestricción imaginativa que predomina en todo el texto.

Verdad es que la parte narrativa de las *Confesiones* queda a menudo oprimida por la reflexión religiosa y filosófica; el dar cuenta de la vida se transforma en un darse a sí mismo cuenta reflexiva de los caminos del error y de la gracia, y, puesto que el destinatario original del discurso ya, desde siempre, sabe, sabe sin límites, el destinatario *psicológico* del discurso resulta ser el mismo hablante, que busca claridad sobre su vida, no tanto sobre los sucesos

singulares de ella como sobre su significación pecaminosa y redentora. Se desplaza el interés mayor, de los hechos concretos relatados, a un plano más abstracto y simple, en que el movimiento de la vida aparece esencialmente como una alternación de alejamiento de Dios y aproximación a su gracia. Con todo, los pasajes narrativos, las referencias a hechos singulares, conservan en gran parte las restricciones impuestas por la legitimidad epistemológica.

Pero luego aparece una nueva dimensión pragmática del discurso: la ejemplaridad (negativa y positiva) de esa vida, su función didáctica, su poder de iluminar la vida de otros. La razón de lo que se dice no es, pues, siempre dar cuenta a Dios o aclararse a sí mismo la propia vida en categorías de perdición y salvación, sino, a veces, enseñar a un lector indeterminado las posibiliddes fundamentales de la existencia. En el párrafo tercero del libro segundo, dice el santo: «Pero ¿a quién cuento esto? No a Ti, Dios mío; lo cuento en Tu Presencia a mis semejantes, al género humano...». En el primer párrafo del libro décimo, la fórmula es tal vez más exacta: «Me confieso a Ti, Señor, y lo hago de manera que los hombres lo oigan». La comunicación tiene, pues, un doble y triple destinatario; uno, explícito, los otros, indirectos. La dimensión ejemplarizante y didáctica puede explicar desvíos de la estricta epistemología narrativa. Así, por ejemplo, se refieren experiencias ejemplares de terceros, como la caída del alma de Alysius ante el espectáculo de los juegos circenses. Este incidente es contado de manera que sugiere omnisciencia narrativa; en todo caso, como si la interioridad del otro fuese transparente para el que habla. Estos pasajes de tercera persona desligada del yo narrativo tienen, técnicamente, cariz ficcionalizante, pero son mínimos en la obra.

Y es que, claro está, las *Confesiones* son formalmente un discurso mucho más complejo que una pura confesión. Se superponen y entrecruzan en esta obra diversos actos lingüísticos y supralingüísticos: recordar, narrar, juzgar reflexionando acerca de la significación de los hechos narrados, invocar la gracia divina y someter a la mirada de Dios el acto de contrición autobiográfica, mostrar caminos de perdición y salvación para un lector no interpelado, expresar gratitud y devoción a Dios, rogar por el auxilio divino, etc. Aun una confesión pura y simple es, por lo menos, un acto doble de narrar y poner lo narrado bajo el gesto expiatorio de humildad en el reconocimiento del propio error. Pero es precisamente ese gesto de humildad intelectual el que prohíbe extravagancias epistemológicas en el relato de los actos propios. Afín a esta forma de la narración confesional es, por cierto, la del diario de vida, y también la de la relación epistolar.

Si nos preguntamos ahora qué género de literatura, de narración ficcionalizante, corresponde a la forma confesional, responderemos que, por sorprendente que parezca a primera vista, es la novela picaresca su encarnación más notable. Ya tomemos como modelo del género al *Lazarillo* o al *Guzmán*, la forma narrativa es similar a la confesional: la situación elocutiva, esto es, el presente y las circunstancias del acto de narrar, no desaparece de la conciencia del lector. El *yo* del discurso es fuerte y definido y se invoca a un receptor explícitamente determinado. El presente reflexivo y contrito, juzgador del propio pasado, se expande notablemente en el *Guzmán*, pero no falta en el *Lazarillo*. Surge así ese doble mundo de la narración confesional o reflexiva: el del *yo-hoy* (esclarecido y filosófico) y el del *yo-ayer* (enceguecido y pecador), que magnifica, pero reproduce en la forma, el *ahora* y el *antes* del discurso natural[5].

Pocas obras de ficción poseen una verosimilitud formal, discursiva, tan rigurosa como algunas de las novelas de la tradición picaresca. Examínese como ejemplo *Moll Flanders*, de Daniel Defoe. En obras como ésta, que son consideradas generalmente como precursoras de la novela realista moderna, culmina definitivamente, para iniciar luego un largo proceso de transformación y disolución que llega hasta nuestros días, la imitación ficcional del discurso que he llamado "natural". Este proceso no carece, claro, de retrocesos, reactualizaciones y renovaciones de las formas próximas al narrar ordinario, pero su curso es verificable. El desarrollo novelístico de la *escena*, de las técnicas del «showing», de la presentación objetiva del diálogo, a expensas de los resúmenes narrativos (o sea, de la técnica del «telling»), desarrollo inaugurado por el *Quijote*, va reduciendo más y más la verosimilitud del discurso, al mismo tiempo que intensifica el efecto de lo que Henry James llama «la ilusión de realidad». La fantasía *irrealista* del discurso novelístico moderno surge, precisamente, como el instrumento de la visión *realista* de la vida cotidiana. La verdad de nuestra experiencia inmediata, cuya objetividad es inaccesible al que la vive, al que está dentro de esa experiencia, tiene que ser reconstruida con un órgano experiencial imaginario, ficticio: la óptica narrativa de la llamada «objetividad». El escándalo epistemológico de la novela realista moderna no es la «omnisciencia» del narrador autorial (la del narrador que

---

5 Francisco Rico (*El punto de vista en la novela picaresca*, pp. 82-84), junto con mencionar que las *Confesiones* de San Agustín son modelo del *Guzmán*, y que el narrador llama «confesión» a su libro, observa que Guzmán «consigna la fuente de información para las escenas a que no asiste». La imitación novelística, pues, de la confesión, conserva los escrúpulos epistemológicos en la modalidad del discurso narrativo.

resume, juzga, define, con categorías caracterológicas e historiográficas acaso insuficientes, pero ciertamente no a priori inválidas). El escándalo es, precisamente, la fingida percepción inmediata de lo que es inmediatamente imperceptible (la interioridad o la soledad ajenas) que caracteriza el discurso de la culminación de la novela realista, el discurso de Flaubert, Henry James, Tolstoy, etc. Constituye una ironía el que algunos críticos maldigan al narrador tradicional de la novela «burguesa» con razones presuntamente gnoseológicas, y, a la vez, proclamen el ideal técnico-estilístico de la objetividad.

La óptica «objetiva» trae consigo la desaparición estética o fenoménica de la persona que narra y de la situación de elocución. No se intuye un destinatario lingüísticamente particularizado. No se percibe el *acto* narrativo. El pasado que se narra (implícitamente, a veces, pues la escena puede ocupar todo el texto y puede no haber en él pasajes propiamente narrativos) asume todo el campo de la intuición lectiva y se torna así virtual presente, dando lugar, como vimos antes, a un nuevo sistema de parámetros mostrativos, otros *aquí* y *ahora*, que entran en conflicto con el *pretérito* narrativo, pero también con el virtual *aquí* de la instancia narrativa. El desplazamiento del eje temporal, mejor dicho: su duplicación, es sólo una de las varias transformaciones del discurso natural que se despliegan en la literatura narrativa. Por eso, es errónea una teoría de la ficción narrativa que se basa unilateralmente en ese fenómeno (como la ya citada de Käte Hamburger). Es necesario abarcar todo el campo fenomenológico del discurso.

Como ejemplo de fantasía epistemológica destinada a aprehender lo más ordinario (y, sin embargo, en realidad inaccesible para la percepción) de la realidad cotidiana, óigase este pasaje (el inicial) de la narración de Hemingway, «El invicto»:

> Manuel García subió la escalera hasta la oficina de don Miguel Retana. Puso su maletín a un lado y golpeó en la puerta. Nadie respondió. Manuel, en el pasillo, fuera, sentía que había alguien en la pieza. Lo sentía a través de la puerta.
> «Retana» dijo, y escuchó.
> Nadie respondió.
> Seguro que está dentro, pensó Manuel.
> «Retana», dijo, y golpeó contra la puerta.
> «¿Quién es?» dijo alguien en la oficina.
> «Yo, Manolo», dijo Manuel.

«¿Qué quieres?» preguntó la voz.
«Quiero trabajo», dijo Manuel.
Algo sonó en la cerradura de la puerta...

Aquí, el narrador percibe sin obstáculos la interioridad y la soledad de terceros, pero es incapaz de determinar qué es lo que suena en la cerradura de la puerta. Estas focalizaciones del realismo no sólo son fantásticas, sino que también se inclinan hacia el amaneramiento –y, en el caso de Hemingway, se prestan fácilmente a la parodia cómica.

El desarrollo de la vertiente interior de la fantasía epistemológica del realismo literario puede ejemplificarse en esta típica frase de Henry James: «She had, this lady, a perfect plain propriety, an expensive subdued suitability, that her companion was not free to analyse, but that struck him, so that his consciousness of it was instantly acute, as a quality quite new to him» (*The Ambassadors*, Book First, 1.). El narrador percibe movimientos de la interioridad del personaje, de los cuales éste mismo no tiene plena conciencia reflexiva. Advertimos, por lo demás, en este pasaje nítidamente la doble óptica del discurso narrativo. Es el discurso del narrador, desde su debilitado *ahora* narrativo, en sus categorías y describiendo su experiencia. Pero dentro de esta experiencia se inserta la experiencia instantánea del personaje, con su aquí y su ahora virtuales, prontos a expandirse en cuanto el relato pasa al estilo indirecto libre o a la escena.

Con todo, el discurso novelístico «realista» es un discurso continuo y homogéneo. La voz básica, pálida a veces, se sostiene, aunque interrumpida por el diálogo directo, en un estilo constante. Esta unidad básica del discurso narrativo se quiebra de manera múltiple en la novela de nuestro siglo. A veces falta simplemente la voz narrativa básica, y sólo encontramos discursos varios en procedencia y carácter, yuxtapuestos (como en obras de Joyce, Döblin, Dos Passos, Pilniak), series verbales que no constituyen discurso (como en el «stream of consciousness»), descripciones discontinuas que parecen no tener un autor personal (como en las novelas de Robbe-Grillet), textos, finalmente, que no representan voz ni discurso, sino espacios de escritura para ser recorridos en operaciones de lectura sorda, que no necesariamente construyen oraciones.

O bien, se mantiene la continuidad de la voz, pero ella es poseída sucesivamente por diversas personas (como en *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso).

Hay, además, el caso de una posesión ambigua de la voz por dos sujetos, como ocurre, me parece, en algunos pasajes de la novela de Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, en que dice el narrador lo que piensa el personaje, con un estilo mixto o alternante, de modo que por momentos no se sabe quién (el narrador o el personaje) es el que sostiene el discurso. Habría allí una forma diversa de la del estilo indirecto libre (en el cual la visión es definitivamente la del personaje) y de la del estilo indirecto simple (en el cual no sólo es el discurso sostenido por el narrador, sino que su visión es la sobrepuesta).

¿Necesito decir que las variedades de la vegetación narrativa, las contemporáneas así como las históricas, exceden en mucho a las aquí mencionadas? Lo que tiene prioridad, a mi ver, es ir determinando el sistema de los modos de narrar, de manera que sus diversas actualizaciones históricas puedan ser distinguidas con claridad y la empresa cognoscitiva del homo narrans comprendida en su historicidad y en su permanencia. No sólo la lingüística del texto, sino la fenomenología de la imaginación puede sentar los principios de tal saber.

Unas aclaraciones adicionales. No he hablado de la ironía autorial, ya tan clara en el *Lazarillo*, que surge como una visión *inexplícita* superior a la del narrador y convierte a éste en narrador relativamente no fidedigno («unreliable»). Cuando el lector advierte defectos intelectuales notorios en el discurso del narrador (por ejemplo, contradicciones, afirmación incalificada de hechos imposibles por su naturaleza y que salen fuera del marco de estilización o verosimilitud de la obra, reflexiones sin buen sentido, generalizaciones implausibles o banales, etc.), rechazará la obra, a menos que esos defectos den lugar a un juego irónico de un nivel superior al del discurso. Si tal es el caso, se entrecruzan dos planos: el del discurso ironizado y el de la ironía, que suspende o limita la validez de las afirmaciones básicas del discurso narrativo. Esta ironía constituye un enriquecimiento de la estructura de la obra, pero, sin embargo, no altera el carácter del discurso narrativo. Sólo genera, por decirlo así, otro discurso paralelo, inexplícito, de actitudes intelectuales condescendientes.

Leer es ante todo oír el discurso correspondiente. Pero es un oír imaginario, es oír la voz inactual de un ausente. El texto escrito no da elementos para imaginar de modo preciso la voz con todas sus determinaciones esenciales. El timbre imaginado será vago o casual; la altura e intensidad, más o menos

variables; pero el *tempo* y la melodía, aunque tampoco exactamente señalados, tienen una mayor determinación, en ciertos textos muy marcada.

La situación comunicativa (emisor, destinatario, objeto en referencia, signos producidos) que intuimos en un discurso escrito, o en la recitación o lectura en voz alta de un texto monumentalizado, es, por cierto, siempre imaginaria, aunque no se trate de una obra de ficción, pues el emisor está normalmente ausente, su voz es meramente virtual, y, si el destinatario primario del discurso no es el lector singular y casual que es uno de nosotros, sino, como en el caso de las *Confesiones*, Dios, o bien otro lector, o bien el lector o auditor *en general*, toda la circunstancia comunicativa fundamental escapa a la percepción. No podemos ver ni oír a los que se comunican, y tenemos que imaginarnos su presencia. Ello trae consigo una básica vaguedad de la situación de elocución así intuida, lo cual, en el caso de los discursos ficticios de la literatura, permite transformaciones enormes y hasta la desaparición fenoménica de la situación de lenguaje fundamental de la obra: dejamos muchas veces de intuir siquiera vagamente al emisor y su elocución básicos, para contemplar con atención exclusiva el mundo ficticio que el discurso narrativo crea.

La voz establece una sucesión lineal de las palabras del texto, a diferencia de un leer posible que, libre de esta ordenación consecutiva e irreversible, puede agrupar y combinar las palabras de muchos modos. Por ejemplo, un texto que gráficamente sugiere otro leer (no el lineal) es el poema «Cubil», de Saúl Yurkievich (*Dispositio*, 1977). Eso sí, la voz no excluye, sino que exige, superordenaciones no lineales, la evocación y el paralelismo de pasajes anteriores al que estamos leyendo: a la voz de una frase se superpone una sombra de una enunciación anterior, una voz evocada. Se comprime, además, la línea del discurso en el cúmulo estable, aunque hasta el final creciente, del «mundo» presentado, cúmulo que acompaña, mudo, el correr de las nuevas frases. (Como muestra R. Barthes, en su *S/Z*, hay varias normas de asociación de fragmentos del texto; se redistribuyen las partes del discurso en centros polarizadores, como el personaje, la acción, la conciencia narrativa, el espacio, y otros. Barthes, claro, da nombres nuevos a estas entidades). Pero todo esto es la superación del texto por la lectura (que genera voz y discurso), y la superación del discurso por la vida representada y evocada. En términos de nuestro libro, *La estructura de la obra literaria*, se trata, en la lectura, de la enajenación del (triple) contenido (representativo, expresivo y apelativo) del discurso en mundo, espíritu narrador y auditor requerido.

Finalmente, diré que acaso sea sugestivo el hecho de que el apogeo de la novela picaresca europea (cuya manera discursiva, como señalamos, tiende

a la verosimilitud epistemológicamente restrictiva del discurso natural) coincide en buena medida con la generalización de la crítica histórica (pienso en los autores de los siglos XVII y XVIII, como Pierre Bayle, nuestro Feijóo y tantos otros) y su insistencia en el fundamento testimonial de las aseveraciones acerca del pasado. También es de ese tiempo (aunque tiene raíces antiguas y se formula en el siglo XVI italiano) el esfuerzo por hacer más verosímil la perspectiva teatral mediante la restricción del ámbito espacial y temporal según las unidades dramáticas clasicistas.

6. Representación y ficción

Observemos, para empezar, algunos hechos del hablar ordinario acerca de literatura. En una obra narrativa, la acción es contada, normalmente, en pretérito[1]. Cuando el lector culto hace un resumen de la historia que ha leído, sin embargo, usa invariablemente el presente del indicativo. A un estudiante inexperto se le corregirá el uso del pretérito, en su resumen de una novela o cuento, como si se tratara de una falta gramatical. La falta, empero, no es de gramática, obviamente. ¿Qué clase de infracción es ésta, la cometida por el lector que, al resumir el cuento, incurre en el desliz de asumir la perspectiva temporal del narrador? Precisamente ésa: la de confundir su acto lingüístico con el acto narrativo y darle así, a su acto, una forma verbal incongruente. Lo que el lector hace, al resumir la obra, no es relatar hechos pretéritos, sino describir una configuración presente: un aspecto (el esquema argumental) de la obra literaria que ha actualizado con su lectura. En una primera aproximación podríamos decir que el narrador, mediante el pretérito, trae al presente hechos pasados, los cuales pueden entonces ser descritos por el lector, en tiempo presente, como algo actual.

La oposición de pretérito y presente señala, pues, aquí, una dualidad digna de atención. Las oraciones, por ejemplo, «Un día de septiembre, Pedro se alejó para siempre de su aldea natal» (como parte del texto de una narración) y «Un día de septiembre, Pedro se aleja para siempre de su aldea natal» (como parte de un resumen crítico de esa narración) afirman, aparentemente, un mismo hecho desde dos puntos de vista diferentes. Pero ¿cómo se podría

---

1 Entendemos que este pretérito significa que los hechos narrados son, con respecto al tiempo en que se narra, parte del pasado. En la tradición narratológica que tiene jalones teóricos importantes en Schiller, Thomas Mann y Wolfgang Kayser, y a la cual me atengo aquí, se considera que el carácter de pasado de los hechos narrados es esencial para la distancia «épica» (por oposición a la inmediatez «dramática») de la epopeya como de la novela. Difieren de este punto de vista, por ejemplo, Käte Hamburger y Harald Weinrich, que ven en el pretérito narrativo un mero signo de ficcionalidad sin valor temporal.

explicar que la afirmación cronológicamente posterior (la del lector que resume la narración) establezca el hecho como presente, y la afirmación originaria (la del narrador) lo dé como pasado? Planteada la cuestión de otra manera, ¿cómo puede decirse estricta y propiamente el que la narración traiga los hechos pasados al presente?

Representación

Si queremos mantener el sentido de nuestras nociones del orden temporal real y verbal, y disolver las paradojas que surgen de estos giros corrientes del hablar, es preciso, a mi entender, distinguir entre el hecho propiamente tal, pasado e ido, y la imagen de él que vive en la memoria, o en la imaginación, y revive en la narración. En otros términos, debemos distinguir el objeto del discurso narrativo, del objeto del discurso crítico; el hecho narrado, de su imagen narrativa; lo representado en la obra, de la obra como representación. Si no hacemos esta distinción, tendremos que aceptar, o bien que un hecho irremisiblemente pasado puede ser a la vez presente, o bien que la oposición verbal de pretérito y presente carece de toda significación temporal. Aunque por lo menos la segunda de estas tesis ha sido formalmente sostenida, me parecen ambas inaceptables. La distinción (difícil de mantener, por razones que veremos, pero no imposible) del objeto y su imagen, de lo representado y su representación, es una solución mucho más consistente con el sistema conceptual de nuestra cotidianeidad que otras explicaciones que pueden darse de este hecho normativo del lenguaje culto ordinario.

(Por cierto, puede objetarse que en la narración literaria se usa a veces el tiempo verbal de presente, así como suele usarse el «presente histórico» en la narración historiográfica. Pero, evidentemente, ambas formas conllevan un aura de amaneramiento que declara su carácter de formas derivadas de las formas fundamentales. Aunque se usa desde la Antigüedad, el «praesens historicum» es un «recurso de estilo». El presente verbal de la historiografía señaliza la elevación imaginaria de un pasado memorable y glorioso al status de lo imperecedero, su transfiguración retórica en presente eterno. El presente verbal de algunos cuentos y novelas indica, o bien el abandono de la forma propiamente narrativa, en favor de modos descriptivos de la percepción inmediata, o bien un refinamiento técnico que metamorfosea fantásticamente la óptica del narrador.)

Que no se trata, en este paso del pretérito de la narración al presente del resumen, de dos maneras de referirse al mismo hecho (por ejemplo, un

narrar ficcionalizante y un comentar conceptualizante, como sostiene Weinrich), sino de dos afirmaciones interdependientes, pero diversas, relativas a dos objetos, también interdependientes y diversos, puede probarse indicando otras diferencias entre ambas oraciones. Así, el carácter lógico y las condiciones de verificación de las proposiciones «Un día de septiembre, Pedro se alejó para siempre de su aldea natal» (dicha por el narrador de la novela) y «Un día de septiembre, Pedro se aleja para siempre de su aldea natal» (dicha por el lector que da cuenta del contenido de la obra), son radicalmente diferentes. Mientras las afirmaciones de esta clase del lector serán verdaderas (con un grado mayor o menor de exactitud) o falsas, según sea su correspondencia con el texto de la novela pertinente, afirmaciones de esta clase del narrador de la novela no pueden razonablemente ser puestas en duda. En este ejemplo, la afirmación del lector sería exacta y banalmente verdadera por corresponder del todo, salvo el tiempo verbal, a la determinación pertinente de la obra. La afirmación del narrador sería, de sí, absolutamente verdadera.

Claro está que el juego entre estos dos universos de discurso ha sido, desde el comienzo, interiorizado en el discurso novelístico. La reflexión del lector sobre la imagen ficcional penetra en el texto de la ficción literaria como reflexión del narrador sobre la imagen, pretendidamente verídica, que evoca. Se trata de momentos de autorreferencialidad de la ficción o, mejor dicho, de dobles planos ficticios (sobre los cuales volveremos más tarde). Así, por ejemplo, Dickens inicia *David Copperfield* con el título de capítulo «I am born» -«Nazco». La narración que sigue, por cierto, está escrita en pretérito. Tradicionales, por lo demás, son giros del narrador como «Dejemos ahora a nuestro héroe, que se encamina a la batalla, y volvamos la mirada hacia su protector, que, lejos del mundo, medita sobre su destino». Me parecen obvios la marginalidad y el carácter formalmente secundario de tales pasajes en el cuerpo de la obra novelística.

Un segundo hecho de lenguaje debe ser considerado aquí. Se trata de la distinción que hacemos en el habla culta ordinaria entre *persona* y *personaje* (*Person* vs. *Figur*, en alemán; *person* vs. *character*, en inglés).

Un personaje de novela no es simplemente una persona a cuyas acciones se hace referencia en una novela. Más bien, es la persona en tanto forma parte de la novela. Es la imagen de persona que constituye parte del mundo novelístico. Encontramos aquí, pues, bajo la aparente identidad de, digamos, Emma Bovary, ciudadana de la Francia decimonónica, casada con un médico

de provincia (y mujer única y singular que no existió realmente), y Emma Bovary, personaje de la novela de Flaubert (que existe, nos conmueve, irrita e interesa), una dualidad análoga a la antes considerada del hecho pasado que se narra y la presencia del mismo hecho en la experiencia actual del lector.

Que se trata aquí de una dualidad, puede demostrarse, como en el primer caso, por las paradojas que surgen de la aparente identidad. De un sujeto de novela, aparentemente idéntico, puede decirse válidamente que es una persona fuerte y, al mismo tiempo, un personaje débil; que es una persona singularísima y, a la vez, un personaje convencional y típico (por ejemplo, el *pícaro*, el *gracioso* o el héroe romancesco); o que es una persona vulgar y un personaje extraordinario y notable (como Sancho Panza o Monsieur Homais). El que sea posible sostener válidamente y al mismo tiempo juicios de predicados contrarios y contradictorios, pone en evidencia que se trata de sujetos no idénticos, sino diversos.

La persona, pues, es lo representado, y el personaje, su representación. «Personaje» es un calificativo que el crítico o el lector, en un discurso diferente del discurso de la novela, puede aplicar a los sujetos que el narrador calificará de «personas».

Por cierto, el uso metafórico de «personaje», como el de «tipo», para calificar a una personalidad señalada, es frecuente, y, como toda metáfora, atraviesa los órdenes conceptuales del lenguaje. Lejos de confundirlos, empero, los confirma.

La distinción, que estamos elaborando, entre lo representado y su representación, o entre el objeto y su imagen, se manifiesta en muchos otros usos del lenguaje culto ordinario. En el discurso interno de la obra literaria (el del narrador o los personajes), se hablará normalmente de «situaciones» para designar hechos cuya imagen o representación el lector calificará de «escenas». (Y aquí también es frecuente la transgresión metafórica que hace de «escena» un calificativo de situaciones particularmente intensas.) Lo que, para el hablante lírico, es un objeto singular cargado de significaciones personales, es un «motivo», frecuentemente tradicional, para el crítico. La diferencia de lo representado y la representación es también la base óntica de oposiciones como las de «fábula» y «sujet», de los formalistas rusos, o las de «temporalidad» y «espacialidad» de la literatura en los escritos de Joseph Frank, sin que estos teóricos necesiten indagar el fundamento del fenómeno que los ocupa.

Para decirlo en su más radical dimensión ontológica: lo que es un individuo como objeto representado, es una clase ilimitada de imágenes semejantes como representación; lo que es un ente concreto como objeto representado, es un universal (muy complejo) como representación. Lo que es un mundo novelístico singular y una historia única como objeto representado, es, como representación, una clase abierta de experiencias repetibles de lector.

Estoy evitando cuidadosamente el término «metalenguaje» para designar estas expresiones («personaje», «escena», «motivo», etc.) y los correspondientes discursos críticos o comentarios del lector en referencia a la obra. «Personaje» no es un término metalingüístico para hablar de la palabra «persona», por ejemplo. «Personaje» se refiere a la imagen literaria del objeto designado como «persona», no a ésta su designación. Los términos que distinguen a la representación, frente a lo representado, son designaciones de objetos de un género diferente, imágenes, no tipos de palabras o de discursos. Discurso metalingüístico, claro, es éste mío acerca de los discursos narrativos y críticos; y lo son también todos los discursos críticos acerca del discurso narrativo en tanto discurso. Esta distinción no se hace comúnmente ni es siempre necesaria. Pero en el presente contexto es imprescindible.

Podemos ilustrar y desarrollar la distinción que nos ocupa con un paralelo pictórico. Un cuadro del arte representativo permite también oponer al objeto representado (una persona, un territorio, un rincón doméstico) con su representación (el retrato, el paisaje, la «naturaleza muerta»). El retrato, por ejemplo, puede ser «de frente» o «de perfil», la persona, por cierto, ni lo uno ni lo otro. (La persona puede *estar* de perfil, para la mirada de alguien, pero esta determinación le es externa y casual, además de transitoria. No así el ser de perfil del retrato).

Como se advierte, esta distinción puede extenderse del campo de la representación artística al campo de la percepción común, al de la memoria y al de la imaginación en general. El principio universal de la distinción puede formularse como la diferencia entre el objeto, considerado en todos sus posibles aspectos, o en sí mismo, y el particular aspecto o grupo de aspectos bajo el cual se lo actualiza en un determinado acto de conocimiento o representación. En la percepción cotidiana, así como en la memoria y la imaginación

corrientes, los objetos aparecen bajo aspectos varios, casuales e imprecisos por su movilidad. En la representación artística, un aspecto o un grupo consistente de ellos se absolutiza como presencia única y definitiva del objeto, que excluye, también definitivamente, todos los otros aspectos posibles del mismo. Por eso, toda fotografía evoca el carácter del arte.

La elaboración conceptual de la diferencia entre lo representado y la representación encuentra obstáculos mayores en la enorme tradición gnoseológica que pesa sobre la cuestión del objeto y su imagen, inclusive la del empirismo y sus extremamientos idealistas. Desde luego, hay que descartar el posible equívoco de confundir nuestra distinción con la distinción kantiana de cosa en sí y fenómeno. Lo representado pertenece al orden de los fenómenos y de la experiencia humana, tanto como su representación. Lo representado está en el tiempo y en el espacio, y está determinado por las categorías del entendimiento. Si lo designamos aquí como el objeto en sí, por oposición a cada uno de sus múltiples posibles aspectos o imágenes, no tiene esta expresión («en sí») el sentido metafísico que le da Kant, sino el sentido ordinario de la voz común.

La tradición fenomenológica, en especial por los estudios de Husserl sobre la percepción y los de Sartre sobre la imaginación, y, antes de ellos, los de Brentano sobre la intencionalidad de lo psíquico, crea un obstáculo que, eso sí, pertenece a la esencia del tema y debe ser encarado aquí, pese a los límites de esta exposición. Me refiero a la negación brentaniana y husserliana de la existencia de imágenes subjetivas de los objetos de la percepción –negación que Sartre extiende a las imágenes subjetivas de los objetos de la imaginación. En las teorías que distinguen al objeto del conocimiento de su imagen (subjetiva), habría, según Husserl como según Brentano, una duplicación, mal fundada, del objeto intencional del conocimiento. Cuando veo un árbol, nos dicen estos pensadores, veo el árbol, y no una imagen de él. Cuando pienso en Napoleón, pienso en Napoleón, y no en una imagen de él.

Sin embargo, podría mostrarse que Husserl (e igualmente Sartre) reintroduce, bajo otra conceptualización, el fenómeno de la imagen subjetiva, por ejemplo, en su teoría de las «Abschattungen» o aspectos, perfilamientos, del objeto de la percepción, aspectos en que el objeto, según las palabras de Husserl, «adviene a su representación» («zur Darstellung gelangt»); o bien en su

teoría de la materia subjetiva que es «proyectada hacia afuera por el acto intencional» («intentional hinausversetzt»)[2].

Lo que las teorías de Husserl y de Sartre, indirectamente, hacen ver, en mi opinión, es que la diferencia de lo representado y su representación, del objeto y su imagen, tiende naturalmente a desaparecer en el acto de conocimiento, es decir, es necesariamente obliterada en la práctica cognoscitiva. Lo representado y su representación tienden naturalmente a confundirse el uno con el otro. Más exactamente, la representación, o la imagen, sólo funciona propia y eficazmente cuando es confundida con su objeto. Representación e imagen son entes cuya actualidad eficiente coincide con su colapso: ésta es la tesis básica que trataremos de demostrar descriptivamente en estas páginas.

Volvamos a la consideración de la imagen pictórica. La diversidad de representación y objeto representado se manifiesta claramente en predicados que califican posibles modos de la representación y, en cambio, no dan buen sentido como predicados del objeto. La imagen puede ser «borrosa», «vaga», «esquemática», «recortada», «estilizada», «realista», «puntillista», «impresionista», etc., todo lo cual, descartadas las posibles homonimias, puede ser predicado del objeto mismo sólo por modo y figura de catacresis, o sea: no propiamente o no en el mismo sentido.

Hay otra diversidad que, aunque análoga a la que hemos señalado, pertenece a otro plano, dentro del mismo complejo ser de la representación. Me refiero a la de la superficie pintada del cuadro y el espacio tridimensional que representa. En la superficie real del cuadro, pueden estar en contigüidad inmediata una mancha negruzca y la de un círculo blanco, que, si representan la cabellera de un hombre y la luna en el horizonte, respectivamente, están a gran distancia una de la otra en el espacio imaginario de lo representado. Si el círculo blanco y la luna del cuadro, así como la mancha negra y la cabellera, fuesen una y la misma cosa, no podríamos resolver la contradicción de las afirmaciones, válidas ambas, que las declaran a la vez inmediatamente contiguas y enormemente distantes, en el espacio.

Tenemos, pues, tratándose de una pintura representativa, tres entidades diferentes: (a) la superficie pintada en su materialidad real (el ícono o signo pictórico); (b) la imagen pictórica del objeto (el aspecto actualizado del

---

[2] Véase, de Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* (La Haya, 1950), en especial las secciones 41, 85 y 98.

objeto, el modo en que se lo presenta); (c) el objeto mismo en su integridad mayormente oculta.

Ahora bien, este trío tiene un aire familiar. En efecto, corresponde con bastante exactitud a la conocida distinción hecha por Gottlob Frege entre (a) signo, (b) sentido y (c) significado. (Respectivamente, «Zeichen», «Sinn», «Bedeutung»[3]); e igualmente a la similar distinción husserliana entre (a) expresión, (b) intención significativa/sentido impletivo y (c) objeto. (Respectivamente, «Ausdruck», «Bedeutungsintention»/»erfüllender Sinn», «Gegenstand»[4]) Similar es también la tripartición de Charles S. Peirce entre (a) «sign», (b) «interpretant» y (c) «meaning». Curiosamente, no otra parece haber sido la concepción semiológica de los lógicos y gramáticos megáricos y estoicos, si la reconstrucción de sus ideas que nos ofrecen autores como Bröcker, Lohmann y Bochenski no es errónea[5]. Cabría también aquí considerar las distinciones que hace Wittgenstein en su *Tractatus* (3.1, 3.11, 3.12, 3.13). Finalmente, no es ajena a las consideradas la distinción aristotélica (*Poética*) entre el *medio*, la *manera* y el *objeto* de la imitación artística. Para nuestra discusión, hablaremos de (a) representación material o ícono de la representación, (b) imagen representativa o representación imaginaria y (c) objeto o individuo representado.

Dije al comienzo que esta distinción, la de la representación (dentro de la cual podemos distinguir signo material e imagen significada, esto es, representación material y representación imaginaria) y lo representado, es difícil de mantener, por razones que derivan de la naturaleza del fenómeno. Afirmé luego que la representación, la imagen, es un ente que sólo funciona eficazmente cuando desaparece, que su actualidad eficiente, paradójicamente, coincide con su colapso. Aclaremos esto con un ejemplo. Si miro la fotografía de un amigo de modo tal que la fotografía cumpla con su función natural, «veré» al amigo, y no la fotografía como objeto material ni la imagen misma en su limitación aspectual y sus características propias. Para convertir la imagen misma en objeto, tengo que tomar otra actitud, un tanto menos natural y directa, y considerar, por ejemplo, si esta imagen corresponde del todo a la

---

3 Gottlob Frege, «Über Sinn und Bedeutung», en *Funktion, Begriff, Bedeutung*, edición de Günther Patzig (Gotinga, 1962).

4 Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, Primera Investigación (Halle, 1900).

5 Bröcker y Lohmann, «De la nature du signe», *Acta lingüística*, vol. 3, no. 1 (1942-43); Bochenski, *Formale Logik* (Munich, 1956).

que tengo de él en mi memoria, si es una imagen clara y precisa, si muestra huellas de haber sido transformada por el fotógrafo mediante retoques del signo material, etc. Si quiero convertir la materialidad misma de la foto en objeto, debo nuevamente cambiar la óptica intencional y percibir la textura y color del papel, el tipo y calidad de la impresión, etc. En estas dos últimas operaciones, no hago funcionar a la representación como representación, sino que la observo simplemente como objeto, ya imaginario, ya material. Suspendo así la presencia (imaginaria, claro) del ausente amigo, presencia cuya producción es la función propia y natural de la representación. Sólo, pues, desnaturalizando la representación, suspendiendo su función propia, logro percibir a ésta como objeto. Y sólo así puedo hacerme evidente la diferencia entre la representación y lo por ella representado. Si miro, en cambio, la fotografía de modo natural, desaparecen de mi campo de conciencia tanto la materialidad del signo como la imagen representativa; se confunden las diversas entidades en la presencia única del objeto representado. El colapso de la representación como objeto es uno y el mismo fenómeno que su actualización eficiente como representación.

Por esta razón, no me parecen fuertes los argumentos antes aludidos de Brentano, Husserl y Sartre (ni los análogos de Gilbert Ryle en su *The Concept of Mind*), que niegan la mediación de imágenes y representaciones en la relación intencional de la conciencia con su objeto. Por cierto que el inventario fenomenológico primario del acto normal de percibir, recordar o imaginar un objeto, no encontrará, entre el objeto y el sujeto, ninguna imagen distinguible, ninguna representación, cosa alguna diferente del objeto puro y simple. Y es que la imagen, la representación, cuando funciona como tal, no se muestra sino como su objeto, no aparece sino como el objeto ausente/presente. Si, no obstante, creemos poder afirmar que la imagen está allí, en el fenómeno de lo representado, ello sólo es posible en el sentido de que está allí como presencia inobjetiva, transparente. Y, si no fuera así, si no hubiese allí la transparente cosa imagen, ¿cómo podría el objeto representado aparecer y asumir presencia, estando, como está en realidad, ausente, o habiendo dejado ya de existir, o habiendo sido en todo momento no más que una ficción? Es la representación, real y presente, la que presta su presencia al objeto ausente, y se esconde y desaparece en la ilusoria presencia de éste. Por eso puede afirmarse, paradójicamente, pero no sin fundamento, que, cuando miramos hacia la representación, tomándola como representación, no la vemos como representación, sino como aquello que representa. Para verla como representación, debemos torcer la mirada usual, sacar a la representación de su articulación significativa natural y considerarla como un objeto no significativo.

La descripción del fenómeno de la representación nos lleva, al parecer con cierta forzosidad, a formulaciones autocontradictorias: la representación, cuando se da eficientemente como representación, se da como lo que no es, como lo representado. Es decir, cuando se da eficientemente como representación, *no* se da como representación. Sin duda, se puede evitar esta autocontradicción definiendo más precisamente el «darse» de la representación. Hemos dicho ya, por ejemplo, que la representación, cuando *funciona* como tal, desaparece como el objeto que es y se muestra como el objeto que representa. Y, por cierto, pueden idearse varias otras descripciones aparentemente no autocontradictorias de este objeto. Pero tengo la impresión de que la autocontradicción persistirá en ellas mientras se intente una descripción fiel del fenómeno. Por ejemplo: ¿desaparece *como objeto* la representación al funcionar como tal? No exactamente. Desaparece como el objeto que es realmente y aparece como el objeto que no es. Pero ¿no es autocontradictorio decir que algo es objeto, pero no el objeto que es, sino otro? Creo que este hecho lingüístico y lógico refleja la naturaleza de este ente, su ambigua presencia, el colapso de su presencia propia que coincide con su presencia ilusionante y enajenada.

Este tipo de formulaciones, ciertamente, no es insólito en el lenguaje filosófico. Aunque se trata de otra materia y la analogía es imperfecta, recordaré aquí la fórmula de Sartre, «La conciencia es lo que no es, y no es lo que es» (*El ser y la nada*). También las descripciones heideggerianas de la existencia son a veces autocontradictorias, como aquello de que el ser humano (el «estar ahí») es el ser que tiene que ser su ser. Tal afirmación implica que el ser del hombre no es el ser del hombre, pues si lo fuera, no lo tendría por delante como tarea. Ortega, tal vez mejor que nadie, ha expresado esta ontología de la vida en múltiples fórmulas de similares implicaciones. Pero también el discurso ordinario nos brinda fórmulas semejantes, por ejemplo, cuando se dice que alguien «está fuera de sí», o que «ha vuelto en sí», o que «quiero llegar a ser el que soy de veras». Formalmente, no es ésta otra figura que la de la doctrina hegeliana, según la cual, a través de sus enajenaciones en la naturaleza y la historia, el espíritu universal adviene finalmente a sí mismo. Sería de interés examinar si estas paradojas han asumido una nueva conceptualización en los escritos de Jacques Derrida.

¿Son, entonces, no ya tan sólo la imaginación, sino también la memoria y la percepción formas de conocimiento que tienen su fundamento en un

mecanismo de ilusión, en un trastrueque disimulado de entidades, en un autoengaño de la conciencia? No creo que sea éste un pensamiento inaudito, en vista de su afinidad con motivos gnoseológicos del atomismo antiguo, del solipsismo, de la monadología leibniziana y del empirismo. Pero la tarea de trazar una historia de esta idea sobrepasa no sólo el marco de esta exposición sino también mi competencia. Quiero limitarme en lo que sigue a la consideración de la representación artística (pictórica y, sobre todo, literaria), y dejar a un lado el problema general de representación y conocimiento. Precisaremos la naturaleza de la representación artística contrastándola con el fenómeno del engaño de los sentidos propiamente tal.

Puede ocurrir que inadvertidamente tomemos a un maniquí de tienda por uno de sus dependientes, o que queramos abrir una puerta que sólo es una pintura en la pared, como el clásico pájaro quiere picotear la uvas pintadas del artista antiguo. El «trompe l'oeil» es, con todo, un caso marginal del arte. Parecería ser la consumación del esfuerzo representativo y, sin embargo, es un fenómeno esencialmente diverso del fenómeno de la representación artística. El engaño, o la ilusión involuntaria, en que caemos en casos como los recién mencionados, tiene por condición necesaria que *no* advirtamos que el objeto que percibimos en nuestra cercanía es una representación o un simulacro. Nos engañamos mientras lo tomamos por la cosa misma, dada en su presencia real. Cuando advertimos que se trata de una representación, dejamos de percibir al dependiente, la puerta o (lúcida ave) las uvas, y percibimos el objeto representativo, el maniquí, la pintura, como tales. Hemos salido del engaño.

Lo contrario ocurre en el caso normal de la representación artística. Si no tomamos a una pintura como representación, sino como objeto real presente, no veremos el objeto representado, sino sólo la superficie pintada. Si percibimos la presencia real de manchas de color en una superficie, y nada más, es que no las estamos considerando representación, sino manchas casuales o decorativas. Sólo después de advertir configuraciones semejantes a las de objetos corrientes, seres humanos o vistas típicas y, con ello, comprender que se trata de una representación y mirarla como tal, logramos *ver* el objeto representado, dejando de ver al mismo tiempo el objeto representativo. (Un mundo tridimensional, y aun dotado de temporalidad propia, se abre como un abismo donde colgaba la plana e inerte tela.) Hemos entrado así en la ilusión conscientemente, a sabiendas. (Como se ve, tenemos aquí el

análogo pictórico de la «willing suspension of disbelief», la voluntaria suspensión del descreer, con que Coleridge caracteriza la actitud del lector de literatura, la «fe poética»). En la recta aprehensión de la representación artística, creemos sólo *de una manera modificada* que estamos ante la presencia real del objeto representado. Sabemos, inexplícitamente, que su presencia es imaginaria. Y las finalidades propias del arte modulan esa presencia imaginaria sin intentar que nos engañemos acerca de su naturaleza. La mímesis artística se sabe diversa de la presencia real del objeto representado; y se sabe libre para configurar su presencia imaginaria sin sujeciones a una imitación fiel de las presencias reales. Se sabe abierta a la posibilidad del *estilo*.

Pero, al dar la espalda a un esfuerzo simplemente *reproductivo* de presencias reales, y rechazar con ello un imperativo de verdad singular total, o de ilusión absoluta, la representación artística se define declaradamente como *ficción*[6].

Ficción

De un modo, como veremos, insuficiente, equívoco, pero parcialmente válido, se puede definir *ficción* como la representación de individuos que no existen. La representación, por ser presentación vicaria de un otro, ausente, abre la posibilidad de la ficción, así como abre la posibilidad del error. Ante la presencia inmediata del objeto mismo, no hay error posible, pues no hay un segundo término (la imagen) que dé lugar a la discrepancia de pensamiento, o conciencia, y realidad. (Este clásico motivo gnoseológico, hasta hoy viviente, como podemos ver en la teoría husserliana de la evidencia fenomenológica y en *An Inquiry into Meaning and Truth*, de Bertrand Russell, supone, claro está, que hay tal presencia inmediata de objetos). Siendo la representación imagen de lo ausente, presencia imaginaria de lo ausente, puede ser imagen no sólo de lo que ha existido y ya no existe, sino también de lo que nunca existió. Pero la ficción del arte no es exactamente la representación de lo que nunca existió (una imágen *errónea* puede corresponder mejor a esta definición). Si algo, un individuo, ha existido o no, es un asunto empírico e incierto, y en todo caso una determinación externa a la obra de arte. Cuando leemos una novela, no

---

6 Diré de paso que echo de menos esta distinción de ilusión engañada e ilusión artísticamente irónica en el (muy justificadamente) célebre estudio de E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (Princeton, 1969).

iniciamos indagaciones para cerciorarnos de la inexistencia real de las personas y hechos novelados. Ni se altera nuestra actitud lectiva cuando sabemos que algunos de los personajes tienen modelos reales, pues, en tanto estamos en la actitud del lector de novela, no nos inquieta la cuestión de si su representación singular es veraz. La ficción, pues, es la representación de individuos en quienes –en orden a entrar en el mundo de la novela o del arte en general– pensamos como si fueran inexistentes. Los damos por inexistentes en la realidad. La inexistencia real de su objeto es una determinación intrínseca de la imagen ficcional.

Pero, si el individuo representado en la ficción literaria, para la recta inteligencia de ésta, ha de ser pensado como *no* existente, ¿cómo puede establecerse, en el caso de la ficción, la diferencia entre la representación y lo representado, de que hablamos al iniciar esta exposición? ¿No sería la ficción simplemente el caso de una imagen sin objeto, de una representación sin objeto representado, o (como dicen algunos críticos de procedencia estructuralista, por ejemplo Roman Jakobson y Michael Riffaterre) un discurso sin referente? Para una primera reflexión, tal parece ser un resultado conclusivo. Si el objeto individual tematizado en una obra es una ficción, es decir: no existe realmente, entonces sólo su imagen existe, sólo su representación. Como dice el sentido común, las ficciones «sólo existen en la imaginación».

Aunque esto me parece ser, dentro de cierto marco conceptual, una verdad, es decir, una descripción apropiada del fenómeno, y una verdad viejísima por añadidura, no debe de ser toda la verdad del caso, pues, si lo fuera, sería incomprensible la insistente tradición filosófica (ya desarrollada en el *Sofista* de Platón contra la tesis de Parménides de un solo *ser*) que confiere al individuo ficticio una categoría óntica especial –tradición que, más allá de la teoría de los objetos de Meinong, alcanza hasta la ontología de Ingarden y su concepto del ser heterónomo de la obra literaria. Igualmente insistente, por cierto, es el rechazo de estas ontologías de plurales modos del ser, articulado en nuestro siglo por autores como Russell, Ryle, Quine y otros que, en la tradición de Occam, suelen considerar a tales ontologías como una multiplicación innecesaria e insana de los entes en nuestra concepción del mundo. ¿Qué hay en este fenómeno de la ficción, que causa la persistencia de este debate y la resistencia a aceptar la solución «realista» de que la ficción es simplemente una representación sin objeto?

Es fácil mostrar, creo, que la tesis de la representación sin objeto, o del discurso sin referente, por más plausible que sea en ciertos términos, tropieza con dificultades de consideración, manifiestas en las paradojas formales que

ya Platón señala vigorosamente en el *Teeteto* y, sobre todo, en el *Sofista*. La aseveración, por ejemplo, «Este determinado individuo (digamos, Emma Bovary) no existe» es autocontradictoria, un contrasentido, pues, si no existe, si es nada, ¿de quién o de qué decimos, entonces, que no existe? ¿De nada?

Nótese que el sujeto de esta negación (Emma Bovary) es un determinado individuo (del género humano), y no su concepto o descripción, pues éstos existen obviamente. No es de la descripción que predicamos la no existencia, sino del individuo descrito. Pero ¿no supone eso que estamos pensando en un individuo determinado y, por lo tanto, no en nada, cuando negamos su existencia? Luego: existe, al menos, en nuestro pensamiento. ¿En qué consiste, pues, su ser ficción? En que *sólo* existe en nuestro pensamiento (o en que lo suponemos como existente sólo en nuestro pensamiento), vale decir, existe sólo en un modo *impropio* o *dependiente* de existencia, sólo como momento o parte abstracta de otro ente (sólo como pensamiento de cada uno de nosotros). Ahora bien, éste no es un modo irreal, sino real, pero imaginario e ilusorio, de existencia: es el existir en y mediante la existencia real y propia de *otro* ente (el pertinente pensamiento, la imagen, la representación, como hechos de nuestra vida psíquica). Pero, por otra parte, no puede tratarse simplemente de la existencia real y propia de otro ente (de la representación como realidad psíquica) pues, en tal caso, nada habría de ficción y sólo habría un ser real. Es la existencia *enajenada* u oculta de otro ente lo que da (mejor: presta) existencia a la ficción.

Con todo, en estas determinaciones, no nos hemos librado de fórmulas intrínsecamente inconsistentes o defectuosas. Volvamos a las paradojas del ente ficticio.

Si el individuo ficticio no existe, si es nada, ¿de qué es su representación una representación, y, si lo es de nada, cómo podemos llamarla propiamente una representación? Si Emma Bovary nunca ha existido, ¿de qué hablamos cuando hablamos de ella? ¿Cómo podemos distinguir entre las afirmaciones verdaderas acerca de ella (por ejemplo, que fue o es la mujer de un médico de provincia) y las falsas (por ejemplo, que fue o es la casta madre de una prole numerosa)? ¿Cómo puede haber afirmaciones verdaderas (o falsas) acerca de algo que sencillamente no existe? Y, si sólo existe la imagen de Emma, imagen que es real, en la mente del lector, nada habría que pudiese ser llamado ficción, ni individuo ficticio, ni imaginación (ni memoria, por lo demás). Sólo habría en tales casos percepción interior o autoconciencia. Y, sobre todo, ¿cómo podemos explicar las diferencias señaladas al comienzo de nuestra exposición entre la representación y lo representado en la literatura ficcional? Adviértase que las frases verdaderas, o, al menos, las frases con sentido, que

podemos predicar de un individuo ficticio como Emma Bovary, no tienen sentido siquiera cuando se las aplica a una imagen o representación mental. (¿Qué sentido tiene decir que una imagen mental es casada con un médico de provincia? En cambio, cabría decir, si bien abstrusamente, que una imagen mental es un *personaje* de novela). No cambia el problema si, en vez de imagen o representación, ponemos discurso narrativo, o texto, o descripción: ¿Puede decirse razonablemente de un texto que está casado, que una descripción es mujer provinciana, etc.?

No faltará, claro, quien crea resolver el problema declarando que todas las afirmaciones acerca de individuos de ficción carecen de sentido. Como ellas forman una buena parte de los diálogos en que consiste la profesión de los estudios literarios, no dejará esta tesis de despertar nuestra simpatía autocrítica y satírica, aunque no necesariamente nuestra gratitud intelectual. En general, este problema de la ficción parece tener un efecto irritante, y promueve con frecuencia gestos airados de descarte radical. Bertrand Russell, en su *Introduction to Mathematical Philosophy*, califica a las concepciones que postulan esferas irreales del ser como «a disservice to thought»; W. O. Quine parece ansioso de librarse de estas cuestiones en su «On What There Is» (en *From a Logical Point of View*); G. Ryle, con un énfasis que contrasta con la tradición del «British understatement», asegura que la «*Gegenstandstheorie* is dead, buried, and not going to be resurrected»[7]. En la tradición neopositivista y wittgensteiniana, se sostendrá que los problemas y las paradojas en cuestión resultan de meras insuficiencias, o de usos inapropiados, de lenguaje, y que el análisis, la sustitución o la limitación terapéutica del uso de palabras como «realidad», «ficción», «existencia», «representación», «imagen», hará desaparecer estos falsos problemas. Acerca de esto, sólo dos observaciones. Primero, no se trata aquí de un vocabulario artificial ni de un uso filosófico de escuela. Salvo «representación», que tiene mucho de término tradicional de la filosofía, y que puede reemplazarse en nuestro caso por «imagen», estas palabras son de uso corriente y reflejan órdenes fundamentales de nuestra experiencia. La eliminación de *nociones* como «realidad», «mera ficción», «existencia», «imagen», haría imposible nuestra vida, no digo ya nuestro pensamiento y nuestra reflexión. Segundo, las perplejidades de que estamos tratando no derivan solamente del lenguaje y sus implicaciones conceptuales. Aunque la costumbre nos priva ordinariamente de esa apercepción, no cabe duda de que al contemplar un cuadro y *ver* en la superficie pintada un espacio profundo e incompatible en sus determinaciones con el espacio en que nos encontramos

---

7 Ver *Jenseits von Sein und Nichtsein. Beiträge zur Meinong-Forschung*, edición de Haller, p. 7.

como espectadores, estamos en una situación de experiencia objetiva que no necesita ser formulada lingüísticamente para producir extrañeza, fascinación y la conciencia de un enigma. De la experiencia del mundo novelístico cabe decir otro tanto. A mi parecer, para iluminar estos fenómenos, las categorías de realidad, existencia, ficción e imagen (representación) pueden y deben ser afinadas y reajustadas en las relaciones recíprocas que sostienen como parte de un campo conceptual, pero no pueden ser desechadas. Lo que hay que hacer es examinar con paciencia estos fenómenos y tratar de describirlos apropiadamente con las categorías ontológicas fundamentales.

El individuo ficticio no existe realmente; mejor dicho: no existe propiamente. El «realmente» es una redundancia del discurso ordinario, no el nombre de una modalidad del existir. No me parece necesario, para comprender el fenómeno de la ficción, introducir categorías ontológicas de modos *no reales* del ser. Creo posible explicar el fenómeno mediante una concepción más próxima a Parménides que a Platón, más próxima al Kant de la crítica de la prueba ontológica de la existencia de Dios, que a Hegel. «Irrealidad» ha de entenderse como una expresión puramente negativa, no como una modalidad o manera de existir. El individuo ficticio sólo *parece* existir. Esto es: es una mera apariencia que resulta de la percepción torcida de otro ente, que sí existe. El individuo ficticio es la apariencia engañadora de la imagen (de la imagen de un individuo que se supone no existe) cuando ella funciona como imagen, cuando ella representa efectivamente aquello de que es imagen. Vale decir, el individuo ficticio es la imagen enajenada, la imagen en tanto se da de modo que resulta irreconocible como el objeto que ella es realmente.

En otras palabras, el individuo ficticio tiene existencia, pero prestada, no la suya propia, sino la existencia y realidad de la imagen. Pues que algo sea y funcione como imagen, significa, como vimos, que no se da como lo que es, sino como si fuera aquello de que es imagen. La ficción es, pues, una ilusión, pero, como tal, un hecho real de nuestra vida psíquica.

Que la existencia del individuo ficticio es impropia, significa que no existe del modo que le es propio por su naturaleza genérica, sino sólo en el modo de la imagen. Pensamos que Emma Bovary, mujer francesa de tales y tales señas individuales, casada con un médico de provincia, etc., es (y ha sido siempre) una ficción, porque pensamos que no es (y no ha sido) perceptible en nuestro mundo físico ni puede (ni ha podido) actuar en él como lo hace una mujer real; sólo puede (y ha podido) existir y «actuar» como

experiencia interior de lectores, es decir, en un modo de realidad totalmente diverso del de carne y hueso que le es genéricamente propio. Ficción, pues, no es ni simple irrealidad, nada, negación pura, ni ente que existe en una modalidad no real, sino un desplazamiento de propiedades de un género de seres al medio y modo de existencia de otro género de seres (las imágenes). (Estas varias modalidades genéricas son todas modalidades *reales*, orgánico-psíquicas o puramente psíquicas.) Cuando decimos que Emma Bovary *es* una mujer de tal o cual condición, el presente verbal indica la realidad actual de la imagen, del personaje, mientras los predicados designan propiedades posibles de un ejemplar del género humano, ejemplar individual que no existe.

Para proseguir nuestro análisis, es útil recordar aquí la distinción husserliana de predicados *determinativos* y predicados *modificativos*[8]. Josef König precisa estos términos en el primer párrafo de su *Sein und Denken*[9]. Determinativos son predicados *objetivos*, como los que denotan cualidades físicas, rasgos de verificación ordinaria y pública, condiciones sociales convencionales, en general: atributos normalmente improblemáticos para el consenso de los observadores. Por ejemplo, «mujer», «casada», «provinciana» (en el sentido de «persona que vive en una localidad que no es una metrópolis», no en el sentido de «persona de horizontes intelectuales estrechos o modestos», pues éste sería ejemplo de predicado modificativo o, con el término más decidor que sugiere König, «caracterizador»). Modificativos o caracterizadores son los predicados que manifiestan una apreciación o impresión subjetiva, que denotan cualidades comparativamente intangibles o indirectas, condiciones de una naturaleza totalizante que se expresan a través de un conjunto de rasgos determinativos. Por ejemplo, dichos de una mujer, «atractiva», «patética», «vital».

Ahora bien, afirmaciones originales (esto es, no basadas en otras afirmaciones) que contengan predicados *determinativos* sobre Emma Bovary en tanto ejemplar del género humano (en tanto *persona* ficticia), sólo son posibles como parte del texto de la obra, y pertenecen preferentemente al discurso del narrador. El crítico o lector que comenta sólo puede legítimamente *repetir* (lo que, como hemos indicado al comienzo, ocurrirá con cambio de tiempo verbal

---

[8] *Investigaciones lógicas*, Cuarta Investigación.

[9] Josef König, *Sein und Denken: Studien im Grenzgebiet von Logik, Ontologie und Sprachphilosophie* (Tübingen, 1937, 1969).

y desplazamiento a la actualidad de la imagen) los predicados determinativos de la obra, resumirlos, parafrasearlos. En cambio, son legítimamente posibles fuera del texto de la obra (como dentro de él, naturalmente) afirmaciones originales, no basadas en afirmaciones específicas de la obra, que contengan predicados modificativos o caracterizadores sobre el individuo ficticio (la persona). Además, son también legítimamente posibles fuera de la obra, tanto predicados determinativos como modificativos referentes al personaje, a la imagen.

El crítico no puede fundadamente asegurar, por ejemplo, que Emma Bovary tenía un lunar bajo el homóplato o, para dar un ejemplo de prosapia más clásica, una cicatriz en una pierna, si tal determinación no aparece en el texto explícita o implícitamente[10]. En cambio, el crítico puede en principio asegurar, acertadamente o no, que ella es conmovedora, repugnante, encantadora, etc., sin fundamento necesario en afirmaciones intratextuales de ese tenor. También, por otra parte, puede afirmar sin fundamento textual de ese tenor que Emma Bovary es un personaje magnífico, fuerte, bien delineado, o esquemático, inconvincente, etc. (Afirmaciones intratextuales que tuviesen estos últimos predicados serían anómalas en obras del estilo de *Madame Bovary* y corresponderían a los tipos de ficción autorreferencial o «metaficción»).

La representación es, pues, un objeto *doble*. Se da, en su función normal, como un otro objeto. Y se da ella misma como objeto, cuando la sacamos, reflexivamente, de su función. Pero ambas caras, ambos objetos están dados en la función normal, sólo que, en tal experiencia, el objeto ilusorio (el individuo ficticio, lo representado) es el temático, y la imagen misma es una presencia transparente. En esta dualidad se fundan frases del tipo «Emma Bovary es una mujer francesa, casada, etc.», en que se mezclan los atributos del individuo ficticio (mujer, casada, francesa, etc.) con los atributos ónticos de la imagen (su actualidad presente, manifiesta en el tiempo verbal).

---

10 Explícita sería la determinación si Flaubert (incurriendo tal vez en una ruptura menor de estilo) hubiese escrito en cualquier lugar de la obra, puesto en boca del narrador o de un personaje autorizado para tal aserto, que Emma tenía un lunar bajo el homóplato. Implícita sería la determinación, por ejemplo, si afirmara el narrador que, en la familia de Emma, todas las mujeres desde la generación anterior tenían esa marca congénita. Si no hubiese duda sobre la autenticidad de semejantes pasajes del texto, ella habría tenido para siempre ese lunar: tal es la dura y banal ley del juego de la ficción literaria.

Vemos así por qué la tesis usual de que la ficción es imagen o representación sin objeto representado, o discurso sin referente, aunque verdadera en un sentido fenomenológico y ontológico grueso, es falsa para una consideración más exacta: oculta el hecho de que la dualidad de la representación y lo representado es una dualidad fenomenal *interna* de la representación. Cuando tenemos una representación funcionando como tal, siempre hay, fenomenalmente, lo representado, porque la representación lo lleva en sí como su natural enajenación. Lo representado es un aspecto o cara de la representación, una vista de ésta (así como, inversamente, la representación es un aspecto de lo representado).

Pero, si siempre hay en la función representativa objeto representado, aunque a veces lo declaremos ilusorio, ¿en qué consiste la diferencia entre la representación ficcional y la representación de individuos reales, la presencia imaginaria de individuos reales ausentes?

En el caso de la percepción externa de entes reales, el problema puede resolverse diciendo que el individuo representado se da en un modo de presencia que es propio de sus posibilidades genéricas (lo *vemos* y *tocamos*, se muestra en el espacio real ante nosotros). En el caso de la visión imaginaria de la pintura, podemos decir que el individuo representado se da en un modo que es, sí, espacial y externo, pero no consistente con nuestra simultánea percepción del espacio real en que estamos.

Pero ¿y las imágenes de la memoria, de la historiografía, de las informaciones cotidianas acerca de individuos que no están sensorialmente ante nosotros? Aquí tenemos presencias imaginarias análogas a las de la ficción literaria, pues se trata de individuos que se nos presentan en el medium y el modo de la autoconciencia y de la imaginación. La diferencia reside en que, cuando se trata efectivamente de individuos que tenemos por reales, creemos *saber* que ellos pueden o pudieron presentarse en el medio y el modo de la percepción externa, mientras que el individuo ficticio es concebido por el lector, para poder entrar en el mundo de la ficción, como jamás existente en el modo y medio de la percepción externa.

Estas diferencias tienen consecuencias notables en nuestra conducta de lectores. Si leemos apropiadamente un relato que es historiográfico, sabemos que ese relato, teóricamente y en principio, no es la única fuente posible de información acerca del individuo allí representado. Pues si tal individuo puede o pudo darse en el modo de la percepción externa, ha podido originar otras imágenes, memorias, huellas. Y así, es actitud consecuente que, si el individuo nos interesa, busquemos otras fuentes de información acerca de él. Diversos textos, imágenes u obras sobre un y el mismo individuo real son en

principio posibles. El individuo ficticio, en cambio, no tiene más presencia posible que la de la obra única que lo representa; no puede dar origen a otras fuentes de información primaria; no puede haber dos textos diferentes, independientes uno del otro, sobre un y el mismo individuo ficticio.

En efecto, si se escribe, por ejemplo, la continuación de una novela, la decisión acerca de si se trata, en ambos textos, estrictamente de los mismos individuos ficticios, o de los mismos personajes, coincide enteramente con la decisión de si se trata de dos partes de una misma obra o de dos obras diferentes.

Compárese: «Ha aparecido una nueva historia de la vida de George Washington» y «Ha aparecido una nueva historia de la vida de Emma Bovary». No es casual que hechos del primer tipo sean un acontecimiento frecuente, y los del segundo, si ocurriese algo así definible, serían un caso insólito y difícil de comprender, pues mientras lo primero es, en sentido estricto, una posibilidad real, lo segundo no lo es. Se han escrito, claro, obras de ficción que pretenden referirse al mismo individuo imaginado en otras, y ello da lugar a un juego intertextual de interés, pero totalmente diferente del tipo de relación que tienen unas con otras diferentes biografías de un mismo «personaje» histórico. Una contradicción acerca de un aspecto de la vida del individuo tratado pone a dos biografías en un conflicto de verdad o falsedad. Una semejante contradicción entre el *Quijote* de Cervantes y el de Avellaneda, por ejemplo, sólo ilustra una diferente decisión artística. (Precisamente por eso, es un juego irónico la imputación de falsedad biográfica que hace don Quijote, el de Cervantes, al otro autor, en la Segunda Parte de la obra egregia).

En cambio, pueden escribirse diversas obras primarias sobre un y el mismo *personaje* de ficción. No serán historias de su vida, sino descripciones y análisis de su ser imaginario. Vemos ahora más claramente el error en que incurre el que recuenta la acción de una novela en tiempo de pretérito: actúa lingüísticamente como si hablara de una persona real y sus acciones.

Podemos agregar otra observación para mostrar más claramente que también en la ficción tiene lugar, aunque sobre otro fundamento óntico, la distinción de la representación y lo representado, y que es necesario rechazar por equívoca la tesis incalificada de que la ficción es representación sin objeto o discurso sin referente. Si es verdad que la representación ficcional no tiene un objeto real exterior a ella, también es verdad que, como toda representación, lleva en sí su objeto, como una manifestación funcional de sí misma. El

modo en que lleva en sí su objeto, es la enajenación de su presencia, que constituye, paradójicamente, su actualidad propia y eficiente de representación. Pero más aún, la representación ficcional da su presencia al objeto representado de una manera más completa y radical que una representación no ficcional. Una imagen de la memoria, de la percepción o de la información verbal ordinaria, está siempre limitada en su despliegue por la necesaria posibilidad de otras imágenes del mismo objeto, que pueden estar en conflicto con ella. No podemos absolutizar estas imágenes como *la* presencia verdadera y definitiva de sus objetos. Diremos, por ejemplo, que éste es el George Washington del biógrafo fulano y aquél, el de perengano, que ésta es *una* visión de tal incidente, de tal personalidad, de tal situación. (Y si el retrato o la biografía de un individuo histórico son vistos como obra de arte, la cuestión de su verdad estricta y detallada desaparece, y, en cambio, emerge la «validez» definitiva de la imagen de conjunto –tal es el caso, efectivamente, de muchas obras clásicas de la historiografía, cuya exactitud documental aparece hoy insuficiente, sin que ello las invalide como visiones de la acción humana).

Entramos al mundo de la novela sabiendo que los individuos representados son ficciones y que ésta (la novela) no sólo es su imagen absoluta, única y definitiva, sino toda su realidad.

Pero como la imagen es a la vez (realmente) la imagen e (ilusoriamente) lo imaginado, no es exacto que el aspecto de los individuos ficticios actualizado en la imagen sea todo su ser. La idea de que los individuos ficticios no tienen más propiedades que las explícita o inequívocamente establecidas en el texto de la obra, es obviamente, plausible, pero conlleva la misma mezcla de verdad y error que encontramos en la tesis de que la ficción es representación sin objeto. «How many children had Lady Macbeth?», preguntó irónicamente L. C. Knights, en su ensayo de 1933, para subrayar los límites de la entidad literaria. Sin duda que esta pregunta es insensata si su sentido es tal que, al hacerla, se espera una respuesta *determinativa* (en el sentido terminológico indicado anteriormente). Esto lo hemos mostrado suficientemente: el individuo ficticio no da lugar a otra fuente de información sobre él que la obra única que lo define. Y, sin embargo, es evidente que esta pregunta no pertenece a la misma especie de disparate que, por ejemplo, «¿Cuántos automóviles tenía Lady Macbeth en su garage?» o «¿Cuántas variedades de plumas tenía en su plumaje?» Tener cierto número de hijos está dentro de las determinaciones posibles de este individuo, y, por pertenecer a

ese vasto conjunto de determinaciones posibles, forma parte de la hondura implícita del personaje. Esa hondura implícita, por cierto, es inaccesible, pues es una ilusión, pero asume una vaga presencia en torno y detrás del aspecto actualizado del individuo ficticio. Esta vaga determinación puede ser descrita con predicados *modificativos* o *caracterizadores* (o «impresionistas»). Ya dijimos que el lector puede formular, originalmente, acerca del individuo ficticio, afirmaciones legítimas no fundadas en determinaciones textuales de semejante contenido, sino en las impresiones totalizantes que el individuo surgido del texto le produce. Así, pues, la pregunta adquiere una cierta legitimidad si la entendemos en el sentido de «¿Cuántos hijos *pudo* haber tenido Lady Macbeth?» o, digamos, «¿Qué magnitud de vida maternal podemos atribuirle, en adivinación impresionista, dado el carácter que le observamos en sus conductas actualizadas?». No estoy hablando de especulaciones psicológicas formales, sino de una reflexión inmediata que sólo reflejaría la impresión que el lector recibe de la personalidad del individuo ficticio. Es decir, este tipo de pregunta casual, de reflexión impresionista y de respuesta para siempre incierta e ingrávida, pertenece a la esfera estética de la obra. Tampoco quiero sugerir que esta clase de preguntas sean necesarias o importantes. Simplemente, que no son del todo infundadas, pues el individuo ficticio es más que su mero aspecto actualizado, tiene una substancia ilusoria de determinaciones ocultas, de aspectos potenciales, que sólo podemos intuir vagamente, pero que constituyen el necesario trasfondo de la figura. (Este tipo de preguntas, por lo demás, es frecuente en textos escolares de iniciación en la literatura, y están destinadas, precisamente, a movilizar la sensibilidad para las profundidades inexplícitas de las obras literarias).

Al imaginar a Lady Macbeth, o a Emma Bovary, como una mujer, de determinada posición social y más o menos determinado ambiente vital, tenemos que pensarla necesariamente como una persona humana dotada de los atributos propios y necesarios de un ejemplar de tal género; y esto implica suponerle todas las determinaciones pertinentes, como parte de su ser inactualizado. No quiero indicar meramente que sería disparate deducir del hecho de que, por ejemplo, el hígado de Lady Macbeth no es objeto de determinación explícita en la obra, que Lady Macbeth no tenía tal órgano, pues esto pertenece a las determinaciones implícitas (de necesidad lógica) propiamente tales. Quiero sugerir, además, que, como necesariamente un hígado tiene que ser de una cierta determinada calidad, la cuestión de qué clase de hígado (en otros términos: qué excelencia de organismo, qué vitalidad fisiológica) pudo haber tenido Lady Macbeth, en vista de su conducta manifiesta, es una pregunta que, aunque sin duda trivial, inconducente, y en extremo inelegante

(nos excusa tal vez el que Shakespeare use en esta obra la mención del hígado con connotaciones de coraje), no carece de algún sentido. (Piénsese que la cuestión de qué manera de andar, por ejemplo, puede haber sido característica de Lady Macbeth, es una cuestión formalmente del mismo tipo, y, para la escenificación de la obra, asume una importancia eminente). Apunta también esta pregunta a ese campo en sombra, pero presente, de vagas implicaciones impresionistas, que es parte esencial de la ilusión de vida que constituye la ficción.

Y es que la paradoja fundamental reside en el hecho de que *entramos* en el mundo de la ficción sabiendo que se trata de ficciones, de individuos inexistentes, cuya realidad es ilusoria y está para siempre fijada en *una* presentación aspectual. Y, sin embargo, una vez *dentro* de ese mundo, lo vivimos como si fuese parte del mundo real y poseyese todas sus propiedades básicas. Si así no fuera, por lo demás, como ya señalamos, no habría allí ni ilusión ni ficción, sino meramente una configuración actual percibida en un acto de autoconciencia.

Esta productiva y benéfica paradoja, no verbal, sino de la conducta intelectual e imaginativa, que constituye la experiencia de la ficción, se funda, a su vez, como hemos venido sosteniendo, en la naturaleza de la representación y su presencia enajenada, que permite la experiencia imaginaria de entes inexistentes. Por todo ello, y no obstante las distinciones que hemos hecho a través de toda esta exposición, es lícito decir que los personajes de una novela son vividos por el lector como si fueran personas reales que han existido en un rincón, si no lejano, *ajeno*, de nuestro mundo.

Cuando contemplamos la Mona Lisa de Leonardo, no vemos su nuca, pero no pensamos que haya un vacío detrás de sus orejas, sino que, como se evidencia en análogos experimentos psicológicos de la percepción de totalidades, hacemos algo así como la postulación latente y vaga, pero no vacía, del reverso de su cabeza. El arte puede, por cierto, llevarnos, con otros sistemas o estilos de representación, a imaginar entes de especies irreales o fantásticas que presenten una mezcla de propiedades comunes a los seres humanos y propiedades de otros entes, por ejemplo, propiedades de las representaciones (una Mona Lisa, digamos, a lo Magritte, que tuviera bordes de yeso en el óvalo del rostro). Propiedades específicas de la representación pueden ser objeto de la representación artística. El arte autorreferencial, el arte que ironiza a la representación artística llamando la atención sobre su propia naturaleza de mera imagen o ficción, es hoy, desde Pirandello y Unamuno, entre otros, un fenómeno no raro. Pero, en verdad, ha sido, marginalmente, un fenómeno constante de toda ficción –y de toda representación, en cierta medida.

Frecuentes giros del narrador novelístico como «Dejemos ahora a nuestro héroe en camino... etc.», (a los que aludimos al comienzo) y hasta el homérico «Canta, oh Diosa, la cólera del pelida Aquiles», hacen aflorar la conciencia de la imagen misma en su particularidad óntica de presente subjetivo.

Me parece evidente que este entrecruce de las esferas de la representación y lo representado subraya su heterogeneidad y no suspende su diferencia fundamental en todo arte representativo. Pues un arte en que el fenómeno de la representación es objeto de representación, sólo duplica o multiplica su estructura esencial. Y esta operación es tan vieja como *Las mil y una noches* o, en general, la narración «enmarcada». Al decir esto, no perdemos de vista que en el arte del siglo XX el movimiento de retracción del acento temático, de lo representado a la representación, asume el carácter de una estructura esencial, y se desplaza aún más acá de la imagen misma hacia la materialidad no representativa del signo desfuncionalizado.

Nuestra distinción no carece, pues, de relevancia para el análisis de las obras literarias. Nos permite, entre otras cosas, darnos más clara cuenta del hecho de que disponemos de un rico vocabulario (caracterológico) para hablar de los personajes como personas, esto es, como individuos representados, pues los individuos representados pertenecen preferentemente a los géneros de seres (los seres humanos y sus acciones y circunstancias) que ocupan el centro de nuestra atención cotidiana y práctica; en cambio, nuestro vocabulario relativo a los personajes como tales, como imágenes ficcionales, que es lo específicamente literario de su doble presencia, es incipiente y no contiene mucho más que las catacresis ingeniosas de algunos críticos generalizadas por la fortuna (como aquello de los personajes «planos» y «redondos» de E. M. Forster), las tipologías tradicionales del teatro, los arquetipos mencionados por Northrop Frye en su *Anatomy of Criticism*, y algunos otros términos sueltos. La imagen en cuanto tal, por ser un objeto normalmente transparente e imperceptible, y por ser contraria a los intereses vitales la atención puesta en ella, no ha generado sino pocos nombres usuales y propios. Su descripción, en general, ha de hacerse mediante catacresis o «metáforas necesarias» originales. Ello hace de la crítica literaria que se aplica preferentemente a la representación en cuanto tal (una forma reciente y no generalizada de crítica) un tipo de discurso desusado. Algunas dificultades de ciertas obras críticas de los últimos años derivan, a mi entender, de la insuficiente energía de la distinción de los dos planos imaginarios, el ficticio de los individuos representados y el real de sus imágenes.

No obstante, es necesario observar que muchos de los términos tradicionales de la Poética y la Retórica designan conceptos relativos a la obra

literaria en tanto tal, es decir, como imagen. También los conceptos de estilos, escuelas y técnicas del arte se refieren en parte considerable a la representación misma y sus formas. La cuestión de si todo el campo de los estudios literarios propiamente tales corresponde al de la representación, y excluye el estudio de lo representado como objetos de género no literario, es, como se desprende de nuestro análisis, ambigua.

Hay que tener en cuenta, en relación con estos temas metodológicos, que la distinción de la representación y lo representado corresponde sólo en parte a la de forma y contenido. El contenido de una obra es más que los individuos y el mundo concreto representados, pues hay contenidos ideales, afectivos y simbólicos que emergen de la totalidad representada y la sobrepasan. La representación es, por cierto, la forma o aspecto en que se presenta el objeto, pero cabe distinguir, *dentro* de la representación, forma y contenido (estructura de la imagen e imagen concreta). Por otra parte, el mundo concreto representado puede ser visto como aspecto (ficticio) del mundo real, vale decir, como representación *simbólica* (no imaginaria, en el sentido de esta exposición) de éste. Por diferentes razones, tanto la pareja conceptual de forma y contenido como la de representación y representado son inestables en su aplicación denominativa. La inestabilidad de la aplicación de la oposición de la representación y lo representado tiene una fuente, como vimos, en el hecho de que esta distinción es una distinción *interna* de la representación.

Pero mi propósito en esta exposición no ha sido metodológico, sino puramente teórico. He querido retomar un tema fundamental de la reflexión estética por su propio interés fenomenológico y ontológico. He tratado de dar un ordenamiento conceptual al problema de la ficción sin recurrir a una ontología que incluya modos irreales de existencia o una variedad de esferas ónticas independientes, pues comparto la posición de aquellos que ven en esa multiplicación de «realms of being» (esferas del ser) una decisión categorial que es preferible evitar. No creo, sin embargo, que esta preferencia obedezca a una razón lógica ni ideológica ni, finalmente, de mera economía intelectual. No sé, en verdad, de qué fuente vital brota ese apego a una visión del mundo que no contenga más que realidades y, entre ellas, algunas que son errores o ilusiones, e ilusiones voluntarias e institucionalizadas, como el arte representativo. Por eso, no pretendo darle a esta ordenación de categorías una validez absoluta y dogmática. Es simplemente la premisa, más parmenídea que platónica, como dije, sobre la cual he intentado fundar una explicación del fenómeno de la ficción.

Por otra parte, no creo que la tarea del pensamiento filosófico sea meramente reducir mediante una manipulación lingüística o simbólica más

consistente las perplejidades de la experiencia, y así eliminarlas como enigmas. Lo que he querido sugerir en esta reflexión es que una descripción atenta del fenómeno de la ficción quizás no podrá nunca escapar a la necesidad de aseveraciones autocontradictorias, pero, pese a ello, permitirá conocer con más precisión y con más asombro su sorprendente naturaleza. No reemplazará al fenómeno con una fórmula, sino que nos permitirá movernos más libremente por sus vericuetos, recorrer su laberinto, que es parte del laberinto de la mente.

7. Hacia una ontología formal de los mundos de ficción

Quiero proponer algunos conceptos aplicables a la descripción y la clasificación de «mundos» ficticios. La variedad de los sistemas ficcionales de «realidad» puede ser comprendida, creo, como un aspecto del fenómeno del estilo en la imaginación literaria[1]. Pero ocurre que estilos de imaginación y visión, y el estilo de obras literarias, son algo más que simplemente clases de mundos ficticios. Para poner en una perspectiva adecuada mi intento de clasificación de obras literarias de acuerdo a sus sistemas de realidad, empezaré haciendo unas observaciones sobre la noción de estilo.

Es bien sabido que, en el hablar corriente, la palabra «estilo» tiene más de un significado, lo cual dificulta la discusión del campo semántico pertinente. Algunos de estos significados son complejos e importantes, de modo que la reflexión crítica puede enriquecerse si se logra hacer una reconstrucción de ellos con conceptos definidos. Pero me parece difícil cumplir este objetivo con los recursos de las metodologías disponibles. Podemos intuir lo que se quiere decir cuando alguien comenta que cierta persona de nuestro círculo de conocidos «tiene estilo»; ciertamente distinguimos este atributo de otros, relacionados con él, como elegancia, modales urbanos, carácter, buen gusto, originalidad, amaneramientos o idiosincrasias. Así, percibimos de

---

[1] Puesto que hablo de *mundos* y *sistemas de realidad* ficticios, estimo necesario poner entre comillas la primera aparición en este texto de las palabras «mundo» y «realidad», para indicar la impropiedad o carácter metafórico de su uso en la forma plural. Es decir, no quiero sugerir que haya más que un mundo y una realidad. Sin embargo, la expresión paradójica de una multiplicidad de totalidades omnicomprensivas se hace inevitable cuando se trata de las variedades de la imaginación ficcional. No sin justificación, se ha hecho usual hablar de mundos novelísticos y de una diversidad de órdenes fantásticos de realidad. La ontología del ser imaginario ha de ser construida por analogía con la ontología fundamental, y por eso es preciso modificar los conceptos en una suerte de catacresis. Cuando se usa el concepto de mundo como el de una totalidad omnicomprensiva, es analíticamente necesario negar la posibilidad de que exista más de un mundo. Si hay plurales mundos, tienen ellos que ser parte *del* mundo, parte de la totalidad onmicomprensiva. Así, la palabra «mundo» no puede ser usada en el mismo sentido en plural que en singular con el artículo definido. Mundos son quasi-totalidades.

hecho un fenómeno llamado «estilo» en la conducta de ciertas personas. Pero una descripción conceptual, una definición satisfactoria de tal fenómeno parece dificilísima.

Con respecto a materias de arte y literatura, «estilo» ha sido usado, entre otras aplicaciones, para designar tanto las formas convencionales de la expresión tradicional (así, por ejemplo, en los «manuales de estilo») como las formas anómalas, inauditas, de creaciones altamente individuales (así, en la clásica concepción de la estilística de Vossler y Spitzer, o en el dictum de Buffon, «Le style c'est l'homme même», tomado como se lo entiende comúnmente). Estilo, por lo tanto, es concebido a la vez como conformidad y como desviación, como tipo y como singularidad, como decorum impersonal y como manifestación de una esencia personal única. Esta notable ambigüedad es, sin embargo, reductible. Sea convencional y común o personal e innovativo, estilo parece ser una forma que caracteriza y une la totalidad de una creación o entidad fenoménica. En verdad, el hecho de que singulares innovaciones de estilo frecuentemente se conviertan en rasgo común de una escuela o corriente, y de que a veces se constituyan en parte de la tradición general del arte, parece indicar que ni la singularidad ni la normatividad general son los elementos más básicos de la noción de estilo.

A primera vista, puede concebirse el estilo como un principio formal que determina consistentemente la constitución de los objetos pertinentes. Sin embargo, el ser forma constitutiva es una definición demasiado débil de estilo, pues podría aplicarse igualmente a lo que se llama «técnica» y aun al género o tipo de la creación. Debemos buscar una determinación más específica.

Hay otra ambigüedad en los usos corrientes de la palabra «estilo» que merece atención. Con frecuencia hablamos de «buen estilo» y «mal estilo». Pero a veces hablamos como si ningún estilo fuese malo, y como si lo que importara fuese que la creación sencillamente tenga estilo, y tanto más de él cuanto sea posible. Así, solemos condenar una obra porque carece de estilo o porque sólo lo posee en débil medida. Esta contradicción implícita en el uso corriente deriva probablemente de la confusión de tres nociones de estilo: una noción normativa particular, una normativa general y una meramente descriptiva. En las consideraciones que siguen debemos atenernos a la noción descriptiva.

Aún otra incertidumbre del uso de la palabra en relación a materias literarias es el que exista una restricción no universalmente aceptada de la noción de estilo al campo lingüístico. En este uso restringido, estilo es un atributo de la dicción. La mayor parte de los estudios literarios del estilo de obras singulares han sido, hasta donde puedo juzgarlo, descripciones de

idiolectos. En muchos casos, la peculiaridad lingüística es tomada como índice de la visión del mundo o del estilo de imaginación que el crítico presume origen de la obra. Una aplicación alternativa (en verdad, complementaria) es el estudio del estilo literario como atributo de los entes ficticios a los cuales refiere el discurso literario. Encontramos este tipo de caracterización sobre todo con respecto a géneros o períodos («la novela naturalista», las narraciones «romancescas», el «clasicismo», etc.). Puede conjeturarse que un análisis exhaustivo del idiolecto de una obra, inclusive sus elementos semánticos, abarcaría todos los aspectos de la obra y, por lo tanto, de su estilo, pero tal análisis sería muy probablemente ineconómico, si no interminable, y no correspondería satisfactoriamente a la experiencia intuitiva de los fenómenos en cuestión. Concluyo de esto que el estudio del estilo no debe limitarse a las determinaciones lingüísticas y debe incluir una descripción directa del carácter de los entes ficticios de la obra.

He tocado estos puntos apresuradamente, no para recomendar escepticismo en relación al estudio de estilos, sino para evocar la complejidad de la tarea y generar un poco de benevolencia para la limitada perspectiva que voy a presentar.

Si hubiese que definir, de modo provisorio y en grueso, la noción de estilo a mi juicio más importante y central, habría que agregar al concepto de forma constitutiva la nota de perceptibilidad continua. Dicho en la retórica de la personificación: el estilo no sólo forma, sino que exhibe por todas las partes de la obra el principio formativo. Es una forma transcendental que se exterioriza y pone su marca en todos los detalles de la superficie. (Por eso, es comprensible que un principio estilístico *innovativo* sea siempre raro, y que, si es *inimitable*, provoque admiración, como una fuerza única de la naturaleza. Estas pueden ser razones para explicar algunos lugares comunes tradicionales del elogio crítico).

Una consecuencia de este concepto de estilo es que todo rasgo distintivo de una obra es tomado como estilísticamente relevante y como índice del principio constructivo general de la misma. Karl Vossler, Leo Spitzer, Amado Alonso –para mencionar sólo a algunos de los maestros de la estilística clásica en las literaturas románicas– operaban consistentemente dentro de esta concepción cuando postulaban tener acceso analítico a la singular visión fundadora de la obra por medio del examen de peculiaridades lingüísticas a veces muy menores (si bien no siempre agramaticalidades, como en los primeros estudios de Vossler). Cualquiera desviación a partir de un grado cero del estilo, heurísticamente construido, asumía para ellos el carácter de síntoma de una visión formada.

Gran dificultad metodológica en este contexto crítico es la determinación precisa de ese punto de referencia estilísticamente neutral, el habla corriente de una época, el promedio de expresión indistintivo y aparentemente amorfo, que carecería de estilo o de carácter, y que serviría de trasfondo para destacar las originalidades expresivas. Características expresivas, no obstante, pueden ser descritas sin decidir si son o no desviaciones de un cierto standard; descripciones de formas sostenidas a través de una obra o de un corpus tienen que ser útiles para los estudios de estilo, sea el estilo de una lengua, un género, un período, un autor o una obra singular. Con todo, el método supereconómico de un Spitzer, que no busca un inventario de formas sino un rasgo revelador, tiene que basarse en la oposición de la expresión indistintiva, común, y peculiaridades o anomalías chocantes, y, por ende, en algún modelo, aunque sea intuitivo, del discurso normal, inexpresivo, neutral. Ahora bien, en una posible estilística de mundos ficcionales, el papel de una norma de visión indistintiva –como veremos en seguida– puede ser representado por «el mundo de la experiencia ordinaria», construcción heurística tan vaga y tan útil como la de «discurso ordinario cotidiano».

Las observaciones siguientes se fundan en una versión levemente modificada de distinciones críticas que se encuentran, explícita e implícitamente, en la *Poética* de Aristóteles.

El estilo de una obra de ficción puede ser analizado en tres niveles: 1) el tipo de mundo que despliega, 2) la parte de ese mundo que presenta explícitamente y 3) la manera en que se presenta esta parte.

El primer nivel puede ser considerado como el aspecto que nuestro mundo real, *el* mundo, asume en la obra. (Puede parecer extraño el decir que un mundo de fantasía es un aspecto o imagen del mundo real, pero, como he indicado en capítulos anteriores, se trata en esto de un presupuesto a priori de la ficción. No podemos imaginar mundos sin, al hacerlo, verlos como nuestro propio mundo. Es ésta una evidencia fenomenológica que mi lector puede verificar. Agregaré esta comparación para sugerir la plausibilidad de mi aserto: En un sueño o en un estado de intoxicación, una persona que conocemos puede aparecernos, digamos, como un pájaro. Ese pájaro es, pese a todo, una imagen de esa persona. Una visión extremamente fantástica es también una visión del mundo. «Mundo», como ya insinué, es una suerte de nombre propio, y su uso en plural es siempre metafórico, aunque sea una metáfora necesaria).

El segundo nivel debe ser concebido como una selección sistemática, no casual, de posibilidades contenidas en el nivel primero. Puede decirse que el segundo nivel es la actualización o puesta en primer plano de un aspecto del primer nivel.

El tercer nivel, a su vez, debe ser visto como el resultado de una nueva selección. Aquí, se trata de seleccionar entre los aspectos posibles del segundo nivel. El tercer nivel incluye como parte de sí al estilo lingüístico en sentido estrecho.

Podríamos usar heurísticamente la noción ideal de estilo que definimos en grueso en el primer apartado de este capítulo, y postular que, en una obra transida de estilo, el mismo principio que determina la constitución del mundo ficticio es el que determina la selección de la parte de ese mundo que va a ser presentada, y también la manera en que lo será. Sin embargo, este postulado debe ser usado muy elásticamente si se ha de aplicar a obras como, por ejemplo, las de Kafka, en las cuales la relación de mundo y dicción es radicalmente antitética y disonante.

Clarifiquemos estos tres niveles, empezando por el primero, el tipo de mundo que la obra sugiere.

En los mundos imaginarios de la ficción, las más obvias leyes de la naturaleza y las condiciones más básicas de la conducta humana, tal como vagamente todos las conocemos, no siempre se cumplen. Dicho de otra manera, cuando seguimos el curso de acontecimientos ficticios, suspendemos a veces nuestras expectativas ordinarias acerca de la naturaleza general de las cosas del mundo. Simplificando: ciertas ficciones son verosímiles o realistas, otras no lo son.

Bien puede ser que no haya ficciones de importancia que se atengan exactamente al modo en que las cosas ocurren en la vida real (posiblemente, porque este modo carece de estilo). A menudo se dice que el realismo no es más que una entre varias convenciones literarias, y que hay tantas formas de verosimilitud como escuelas o estilos. Con todo, sigue siendo innegable que los acontecimientos que tienen lugar en una obra de ficción determinada obedecen perceptiblemente a uno o más sistemas de posibilidad, probabilidad y necesidad; y es también innegable que algunos de estos sistemas difieren ostensiblemente de las expectativas y presupuestos con que nos conducimos en la vida real, mientras otros parecen corresponder del todo a estas nociones acerca de la realidad. Creo que la distinción general de ficciones verosímiles

(o realistas) y fantásticas, pese a su vaguedad (debida, tal vez, a que no sabemos exactamente cuáles son las leyes de la vida real), es legítima y de uso fundamental.

No obstante, en este punto no me interesa primariamente esta distinción, sino principios más abstractos que pueden ser formulados como sigue: a) Una obra literaria de ficción presenta una vista imaginaria *del* mundo (nuestro mundo). b) Los acontecimientos que tienen lugar en esta vista del mundo corresponden a uno o más (generalmente a sólo uno) sistemas de «realidad» (conjuntos de leyes de posibilidad, probabilidad y necesidad). Un mundo ficticio, el dominio de un estilo de visión, o, como también lo llamo, una región de la imaginación, es la totalidad virtual determinada por uno de estos sistemas. c) Algunos de estos sistemas son notables o «marcados» («mundos de fantasía»); otros parecen ser parte de la realidad ordinaria o son inconspicuos; otros son constitutivamente ambiguos. d) Todos los sistemas ficcionales derivan de, y contrastan sutil o claramente con, un no-sistema de grado cero: el orden-desorden de la experiencia cotidiana.

Normalmente (o en la mayoría de los casos), la creación de un mundo ficticio, con su específico sistema de realidad, no proviene de asertos *universales* del narrador. Vale decir, el orden particular de un cosmos ficticio no es determinado mediante leyes *explícitas* sobre su naturaleza. El narrador de *El agente secreto*, de Conrad, dice en una ocasión (generalizando, como hace de vez en cuando): «Como la curiosidad es una de las formas de la autorrevelación, una persona sistemáticamente no curiosa conserva siempre un cierto misterio» (Capítulo XI). Esta afirmación de carácter universal (cuyo sujeto son *todas* las personas, al menos dentro de un cierto ámbito cultural) no es constitutiva del tipo de mundo en el cual viven los personajes de la novela, sino que determina indirecta y expresivamente el tipo del narrador que está contando la historia; su mentalidad y personalidad emergen así para el lector. El juicio universal del narrador novelístico es un comentario acerca del mundo del cual está hablando, no una determinación que establece rasgos de ese mundo[2]. Tales comentarios pueden ser, y a menudo son, inadecuados al mundo ficticio correspondiente.

La naturaleza del mundo ficticio queda determinada por medio de las *implicaciones* universales de los juicios no-universales del narrador, es decir, de las afirmaciones de éste que tienen sujetos singularizados: las oraciones

---

[2] He explicado ya, en el capítulo acerca de la estructura lógica de la literatura, que hay modalidades narrativas que difieren de este principio –en las cuales, pues, los juicios universales del narrador sí tienen función constitutiva de mundo.

propiamente descriptivo-narrativas. Tal es la primera frase de *El agente secreto*: «El Sr. Verloc, de salida esa mañana, dejó su tienda nominalmente a cargo de su cuñado». Las implicaciones universales de este juicio singular («singular» de acuerdo a su «cantidad» lógica), pese a su brevedad y simplicidad, son considerables. Hay tiendas y propietarios de tienda en este mundo, y los tales pueden ser llamados «señor». Hay también allí una ley civil que regula relaciones familiares de un modo específico. Con tan sólo leer esta primera oración, podemos ya estar casi del todo seguros de que éste no es un mundo pastoril ni uno caballeril –en los cuales no se aleja uno de un lugar en la urbana modalidad "de salida". Esta primera oración de la novela es ejemplo del tipo de afirmación que tenemos que aceptar como necesariamente verdadera si, como lectores, queremos jugar el juego de la ficción literaria. Los juicios universales del narrador, en cambio, carecen de este privilegio; ellos pueden, o no, parecernos sentencias válidas o sabias, según su mérito intrínseco, pero no se nos imponen como válidas en virtud de las reglas del juego ficcional. (Observemos de paso que la afirmación narrativa acerca del señor Verloc ya establece que la parte de ese mundo actualizada en primer plano incluye acontecimientos triviales y cotidianos; también, que la manera de la presentación corresponde a la clarividencia fantástica e implausibilidad epistemológica característica de la narrativa realista, en la cual, entre otras cosas semejantes, la vida privada de terceros puede ser observada sin limitaciones).

Esta proposición singular constituye al señor Verloc como hombre casado (o hermano de una mujer casada) y propietario de una tienda, de la cual va saliendo una mañana. Puesto que esta es una proposición del narrador básico (en este caso, autorial) de la novela, ella es necesariamente verdadera, y la descrita acción de Verloc, definitivamente un acontecimiento en este mundo ficticio. Este acontecimiento queda firmemente establecido, es incuestionable. Si no fuese ésta una afirmación del narrador básico, sino del propio Verloc, tal vez profiriendo un monólogo en un estado de ensoñación, el acontecimiento sería algo menos que un hecho definitivo de ese mundo, y podría ser denegado y revocado por el narrador básico con sólo decir éste: «No era así. No salió esa mañana». Aun suponiendo que el narrador básico no contradijese la afirmación del personaje, los acontecimientos proyectados por ésta quedarían establecidos de modo inestable.

La inestabilidad imaginaria de hechos del mundo ficticio también puede ser generada por autocontradicciones del narrador básico. Por ejemplo, si, en este caso, el narrador prosiguiese el discurso citado diciendo que el señor Verloc no salió de su tienda esa mañana. (Este tipo de contradicciones, asumiendo formas, por cierto, más refinadas, es parte de la técnica narrativa de

un Robbe-Grillet.) Hay todavía otra clase de hecho ficticio inestable: la que surge de *implicaciones* contradictorias de las oraciones narrativas. Estas implicaciones contradictorias pueden hacer inestable el mundo ficticio en su conjunto. Si después de un par de páginas iniciales que han establecido a firme el mundo realista de *El agente secreto*, leyésemos que Verloc, para escapar de los requerimientos del señor Vladimir, tocó su anillo mágico y desapareció instantáneamente, nos encontraríamos (supuesto que quisiéramos continuar jugando el juego de tal ficción) en la necesidad de revocar la estabilidad del mundo previamente imaginado, y así, de modificar su carácter ontológico.

Desde el punto de vista de la experiencia lectiva, el mecanismo lógico que hace emerger los mundos ficticios puede ser el siguiente: Si es verdad que S es un P, S existe. Si S existe, hay Ps. Si es verdad que el señor Verloc es un propietario de tienda, el señor Verloc existe. Si él existe, hay propietarios de tienda. Para dar otro ejemplo, si en una fábula de Esopo es verdad que A, un león, dice algunas palabras a una oveja, se sigue analíticamente que es verdad que A es un león que puede hablar una lengua humana; también está implicado analíticamente que A existe; se concluye que en ese universo hay leones que pueden hablar una lengua humana. (No es relevante aquí determinar si estas relaciones lógicas han de ser llamadas «implicaciones» o más bien «presuposiciones» o de otro modo. Sólo importa que se conceda que la verdad de estas proposiciones «implicadas» deriva analíticamente de la verdad de las proposiciones narrativo-descriptivas del narrador básico. Ya he sostenido en otros lugares que las afirmaciones narrativo-descriptivas, es decir, las proposiciones de sujeto singularizado, del narrador básico tienen que ser consideradas como dotadas del valor de verdad. Esto es posible porque ellas son asertos ficticios, no meramente «ficcionales» en el sentido de que dan origen a una ficción. Las afirmaciones del narrador son ellas mismas acontecimientos ficticios). Puesto que en aquella región imaginaria hay leones que pueden hablar una lengua humana, es posible (y quizás probable) para un observador apropiado el ser testigo del hablar de un león. Esta expectativa se convierte en rasgo constitutivo de la imagen de ese mundo ficticio.

No estoy sugiriendo, naturalmente, que el lector de una fábula, o de ficciones en general, hace explícitamente los razonamientos que he indicado. Pero él tiene que tener una conciencia latente de tales implicaciones lógicas de las afirmaciones narrativas, de modo que sus expectativas acerca de lo que es posible en el mundo ficticio del caso queden determinadas. Así surge el mundo de ficción como un horizonte no temático, de trasfondo. La presencia del determinado sistema de realidad como horizonte es, pues, negativa (pero

no una ausencia). El horizonte no es el tema o foco de la atención. Además, en la mayor parte de los casos, sólo se torna perceptible cuando aparece algo que no encaja en su marco de expectativas (por ejemplo, lo sobrenatural en un marco realista –una ruptura de estilo). El estremecimiento entonces producido es un signo del hecho de que el lector ya ha asumido e imaginado un mundo de ficción determinado (que tal vez tenga que modificar en el curso restante de su lectura).

Una sola afirmación narrativa o descriptiva es suficiente para generar un sistema de expectativas provisorias, pero el horizonte se consolidará solamente si afirmaciones de las mismas implicaciones sistemáticas constituyen la totalidad del texto. Mientras más afirmaciones se acumulen que impliquen el mismo tipo de mundo, tanto más estable y fiable se hace el horizonte (y tanto más violenta la posible ruptura de estilo).

En consecuencia, la lógica del estilo tiene que basarse en algo más que la implicación *inclusiva* que indiqué hace un momento (que si S es un P, y S existe, hay Ps). Tiene que haber también una implicación *exclusiva*: que no puede haber cosas (en el mundo ficticio pertinente) que sean de un estilo diferente del de los Ps. ¿Cómo podemos definir esta exclusión? Al parecer, debemos asumir que las cosas incluidas y sus tipos definen una totalidad cerrada de una cierta «naturaleza» o carácter (la quasi-totalidad de *un* mundo). Esta asunción tiene que ser una expectativa originada en la tradición literaria o en la experiencia cotidiana.

Si leo unas cuantas frases narrativas que implican un sistema de realidad no diferente de la experiencia ordinaria, tenderé rápidamente a solidificar mis expectativas en forma de un horizonte ficticio «realista». Esta fácil disposición es probablemente la consecuencia de la abundancia de ficciones realistas en nuestro ambiente literario. Una disposición igualmente pronta se dará cuando se trate de imaginar mundos ficticios de un tipo tradicional y bien conocido (por ejemplo, los mundos fabulosos de animales que hablan). Por el contrario, sistemas no canónicos requerirán algún esfuerzo deliberado de parte del lector, y así ocurrirá también con ficciones en que un sistema tradicional es primero asumido y luego trastornado («realismo mágico», «littérature fantastique», en el sentido de Todorov, etc.).

La pronta consolidación de un horizonte ficticio puede ser acelerada mediante ciertas señas o motivos característicos de uno u otro tipo de imaginación. «Éffets du réel» (Barthes) son marcas de un cierto realismo, como «Érase una vez...» indica mundo de cuentos de hadas. Pero el mecanismo decisivo y constitutivo reside en las implicaciones lógicas que expliqué antes.

Una breve observación sobre el segundo nivel: la parte actualizada del mundo ficticio (2). Considerables diferencias en el estilo de visión pueden tener lugar dentro de uno y el mismo tipo de mundo según sea la parte de ese mundo que ocupa el primer plano en la obra, es decir, los aspectos tematizados, explícitamente designados. Si presuponemos que animales dotados de lenguaje humano definen en general un sistema ficcional, la zoología clásica de lobos, ovejas, ranas, zorros, etc., constituye una parte característica de ese sistema, estilísticamente separada de una, inaudita, pero imaginable, combinación de locuaces dinosaurios y bacterias. El horizonte realista, a su vez, admite características selecciones: nobleza y alta sociedad, clase media, trabajadores de la tierra, proletariado industrial, artistas solitarios, criminales, gente ordinaria y extraordinaria, etc.

Estilo y técnica se muestran de manera superlativa en *la manera de presentación* (3) de los agentes, circunstancias y acontecimientos ficticios. Es ésta la parte más estudiada de la ficción, el grueso de la narratología, y sería excesivo anotar aquí sus varias subdivisiones. Para mi propósito, basta señalar un rasgo de los mundos ficticios que depende directamente de la manera de presentación: la estabilidad del mundo imaginado.

Afirmaciones narrativo-descriptivas del narrador autorial, si no están aquejadas de contradicción o ambigüedad, hacen emerger un mundo estable. Las narraciones o descripciones de hablantes secundarios (personajes) no serán definitivas; aun menos definitivas, si su discurso es marcadamente «subjetivo», como, por ejemplo, un monólogo interior. También desaparecerá la certeza de la visión si la fuerza lógica del discurso autorial es neutralizada por su limitación al punto de vista de un personaje, como en tantas obras de Henry James.

Recordemos que es una noción crítica antigua, si bien no siempre explícita, el concebir el estilo como forma constitutiva que se manifiesta al mismo tiempo en el sistema del mundo ficticio, en el carácter de la parte de ese mundo puesta en primer plano y, finalmente, en la manera particular de su presentación.

En la *Poética*, Aristóteles analiza principalmente el fenómeno del género y, en estrecha dependencia de éste, lo que puede llamarse técnica. Pero

también hace algunas observaciones acerca de lo que hemos considerado aquí como estilo. Tómese por ejemplo su afirmación de que la tragedia es un género de tema «serio» y «noble» que debe ser presentado en un lenguaje «elevado». Estos términos indican el estilo o tono genérico de lo trágico. Hay, en la *Poética,* conceptos pertinentes a la cuestión de la consistencia estilística a través de la obra. A ellas pertenece también la noción de verosimilitud, que puede ser interpretada, en nuestro contexto, como una norma definitoria del tipo de mundo que ha de ser imaginado en la obra.

El *género* es concebido por Aristóteles como una estructura, un compuesto abstracto de partes interrelacionadas, que es determinado, como totalidad y en cada una de sus partes, por una función específica: el efecto o virtud propios del género –en la tragedia, lo trágico; en la comedia, lo cómico. La técnica del poeta consiste en el uso inteligente de esta estructura. (Creo que, en general, la técnica de una obra puede ser definida como la suma de las formas que sirven a la producción de efectos genéricos, no únicos de la obra singular). El estilo corresponde a otro aspecto de la obra. Dentro del marco conceptual de la *Poética,* estilo parece ser un requisito general (o un atributo de excelencia), como lo es también el atributo de belleza, pero no una parte del mecanismo genérico. Considérese que estilo y belleza han de ser vistos como propios de las seis partes de la tragedia, es decir, de toda ella.

Que el héroe trágico deba ser un ser humano superior (aunque no uno éticamente perfecto), es fundamentado por Aristóteles en relación a las condiciones necesarias para la producción del efecto genérico (compasión y terror, y su depuración). Pero que, como también lo prescribe el Estagirita, el héroe deba ser presentado de una manera favorable, embellecedora, es, no una condición estructural del género, sino una norma de estilización. El mismo principio de estilo se manifiesta en la indicación de que muertes y otros acontecimientos crueles no deben mostrarse en el escenario, sino sólo deben ser aludidos verbalmente –narrados, no actuados. Ello significa, en otros términos, que dichos acontecimientos han de quedar bajo el dominio de los conceptos del discurso narrativo. La dicción, nos dice también el filósofo, debe ser clara y, por ello, constar de palabras comunes y expresiones propias –pero no totalmente: palabras infrecuentes, expresiones tropológicas y ordenación métrica son enrarecimientos necesarios del discurso trágico. Parecen sugerir, pues, las indicaciones aristotélicas, que el estilo de la tragedia ha de tener una fuerza de elevación, una relativa distancia hacia actos brutales y tonos ordinarios, un embellecimiento de lo terrible –cualidades que podrían expresarse con el término nietzscheano de lo apolíneo. También la verosimilitud puede ser tomada como parte de esta idea del estilo clásico, ya que Aristóteles

postula que ella ha de corresponder a las creencias y expectativas del público. Finalmente, el uso de historias tradicionales como material para los argumentos de las tragedias, es otra manifestación del dominio de la naturaleza por las formas de la cultura.

El campo cubierto por los tres niveles de la obra literaria que distinguimos antes (tipo de mundo, parte actualizada de ese mundo y manera de presentación) corresponde al de los conceptos aristotélicos de *objeto* y *manera* de la imitación. (El tercer concepto del Estagirita en este respecto, el de *medium* de la imitación, no se refiere a una distinción intraliteraria). La discusión de la «manera», en la *Poética*, se limita en lo principal a la división, ya antes hecha por Platón, de modos narrativos, dialógicos y mixtos de presentar una historia. Pero, por cierto, varias otras distinciones de Aristóteles caen dentro de la esfera de nuestra noción de manera; por ejemplo, las prescripciones acerca de la dicción y de los actos no escenificables a que aludimos recién. Más problemática es la clasificación del también mencionado fenómeno del embellecimiento, mejoramiento o idealización de los personajes. No se trata aquí de la manera de presentar a estos seres, pues el embellecimiento será una cualidad de su «verdadera» naturaleza como personas ficticias. Tampoco es un fenómeno de nuestro segundo nivel, pues, aunque el poeta trágico elige personas superiores y el cómico, inferiores, ambos eligen una parte del mismo tipo de mundo: el mundo de lo verosímil. La magnificación del héroe sugerida en la observación aristotélica implica más bien un mundo de tipo diferente, uno de héroes levemente sobrehumanos. Esta ambigüedad del análisis aristotélico me parece de interés. Es una cosa presentar a un héroe bajo su mejor aspecto posible (fenómeno estilístico de nuestro tercer nivel); otra, elegir como héroe a un ser humano superior (un rasgo de estilo del segundo nivel), y todavía otra, hacer del héroe un ser de estatura sobrehumana (lo que conlleva un estilo de mundo y pertenece a nuestro primer nivel).

También la clasificación de «modos» literarios propuesta por Northrop Frye, que se basa explícitamente en el concepto aristotélico del objeto de la imitación, mezcla los tres niveles[3]. Los modos «mito» y «romance» son definidos por involucrar tipos especiales de mundo, vale decir, sistemas inverosímiles de posibilidad, probabilidad y necesidad, y así se oponen al mundo común de los otros modos. Los modos «mimético alto» y «mimético

---

[3] Véase el «First Essay» de la *Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957).

bajo» son definidos como selecciones de partes del mundo verosímil, y el quinto y último, el modo «irónico», es constituido por una parte del mundo verosímil y una manera de presentación[4]. Los modos de Frye son, en realidad, estilos de imaginación, y, ya que los principios de estilo, de acuerdo a nuestra hipótesis heurística, se manifiestan en los tres niveles, la definición de cada modo debería incluir rasgos de los tres. Pero Frye intenta destacar formas mayores históricamente canonizadas por la tradición literaria, y ellas pueden ser identificadas sin necesidad de una definición más completa.

Ahora bien, me parece característico de la lógica de la imaginación el que las distinciones abstractas del tipo de las que hemos hecho son a menudo inaplicables. Esta inadecuación pone de relieve la peculiaridad ontológica de los mundos ficticios. Es a veces de hecho indecidible el si una cierta propiedad es definitoria de un mundo o de una parte de un mundo. Tómese por ejemplo el mundo de los animales que hablan. ¿Es el espacio clásico de zorros, lobos, ovejas, etc. una parte del mundo de los animales hablantes o un mundo completo en el cual no hay otros animales? En el espacio de esa tradición literaria, otros animales no son explícitamente mencionados ni excluidos, pero, como se trata de un mundo no verosímil, nuestra visión cotidiana del mundo no puede entrar a operar como condición implícita, no podemos dar por supuesto que haya en ese mundo toda clase conocida de animales como trasfondo de lo posible. Así, el horizonte zoológico de las fábulas clásicas queda en la ambigua condición de no estar ni poblado ni no poblado por especies no mencionadas explícitamente. En una narración realista, seres no mencionados (los que pertenecen a las expectativas ordinarias de la experiencia) pertenecen automáticamente al horizonte implícito. Por eso, la literatura realista siempre evoca una imagen más densa de mundo que la literatura fantástica.

El realismo está vinculado a la visión cotidiana que los lectores tienen de su propio mundo, y no a la realidad como tal, pues, como Aristóteles indica, lo que pensamos del mundo no es necesariamente la verdad, y es lo que de hecho pensamos lo que se pone en operación al imaginar ficciones realistas o verosímiles. (Diré de paso que el concepto de realismo no es estrictamente

---

4 R. Scholes y T. Todorov han criticado desde otros puntos de vista la forma lógica de la división de Frye. R. Scholes, *Structuralism in Literature* (New Haven, 1974), pp. 118-27; T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (París, 1970), pp. 7-27.

aristotélico, pues verosimilitud, en la poética así como en el arte clásicos, es una forma modificada de realismo, tal que admite licencias imaginativas convencionales ajenas al rigor del realismo moderno[5]). Esto explica el que los popularizadores de las ciencias naturales puedan presentarnos fenómenos que ellos llaman «maravillas o milagros de la naturaleza», o «formas fantásticas de vida»: esos fenómenos pertenecen a la parte del mundo real que no cae dentro del marco familiar de la experiencia ordinaria. Que esta oposición de experiencia ordinaria y extraordinaria ocurra en el ámbito pre y extraliterario, es otra indicación en favor de la tesis de que verosimilitud y realismo no son meras convenciones literarias.

¿Es posible que sacerdotes católicos aparezcan en una novela pastoril renacentista? ¿Pertenecen ellos al horizonte implícito, al tipo de mundo de esas novelas? Hay que decir, porque es un hecho histórico-literario, que ellos no son imposibles en ese género de novela, pero también, que no son característicos del mundo pastoril. Más aún, su aparición allí es una ruptura de la consistencia de ese mundo. Pero el problema es más complejo: las novelas pastoriles normalmente incluyen más de un sistema de realidad en su orbe imaginario. Dicho de otra manera, que prefiero, el orbe de esas novelas es heterogéneo y contiene diversas *regiones*, diferentes tipos de realidad. La región pastoril propiamente tal es una utopía no cristiana. Limita, empero, con regiones urbanas, decididamente no utópicas, y en éstas, la iglesia institucionalizada pertenece al horizonte inmediato.

La ocasional indecidibilidad del horizonte (inexplícito), a que aludimos antes, y la ocasional pluralidad de «mundos» o regiones de la imaginación, dentro de una y la misma novela, son posibilidades esenciales de la ficción literaria. La indecidibilidad acerca de si las especies de seres actualizados en una ficción son todas las que hay en tal mundo o sólo una parte de ellas, es un rasgo específico de la ficción no realista, así como la densidad del horizonte, la riqueza de lo inexplícito latente, es rasgo específico de los mundos realistas.

En el capítulo 3 de la Primera Parte del *Quijote*, el ventero pregunta a don Quijote si éste lleva dinero consigo, a lo que el héroe responde que no, y que nunca ha leído en sus libros que un caballero andante lo lleve. Los autores de las historias, replica el ventero, no escriben que los caballeros llevan dinero porque se da por supuesto que lo hacen. Don Quijote acepta este argumento y promete traer dinero consigo en el futuro, pero nosotros podemos poner en duda el argumento del ventero. ¿Llevan dinero consigo los caballeros

---

5 Más sobre esto en los capítulos 1 y 5 de mi *El "Quijote" y la poética de la novela*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995.

andantes, para, por ejemplo, pagar servicios como alojamiento y semejantes? Pertenece al estilo del género que esta cuestión es indecidible. Si afirmamos que no llevan dinero, incurrimos en una precisión que mutila el trasfondo deliberadamente nebuloso, que angosta y clarifica indebidamente ese mundo fantástico. Si decimos que llevan dinero, agregamos un detalle a ese mundo (un «éffet du réel») que estorba dentro del estilo de acciones maravillosas, poderosas y veloces, ajenas a la banalidad de la práctica cotidiana. Ciertas imprecisiones son esenciales para este tipo de mundo –no meramente para la manera de presentación o para la selección de aspectos actualizados en la novela.

Un texto, obviamente, no tiene por sí solo poder de significación, sino que lo deriva de un contexto lingüístico y literario de tradiciones y expectativas. Por eso, la constitución del mundo de una novela se basa no sólo (aunque sí principalmente) sobre las implicaciones lógicas de sus oraciones narrativo-descriptivas. Motivos y detalles apropiados pueden evocar inmediatamente en el lector un sistema tradicional de realidad ficticia. Así, puede ocurrir que una obra evoque con pocas palabras un mundo que las oraciones siguientes no confirmarán, sino que empezarán a modificar o a destruir. (La primera frase de *La metamorfosis*, de Kafka, evoca un mundo realista y lo destruye de inmediato: «Gregor Samsa despertó una mañana, tras unos sueños pesados, y se encontró en su cama transformado en un insecto monstruoso».) En la obra narrativa de Cervantes, podemos ver muchas modificaciones y transiciones de sistemas de realidad. Es muy notoria en el *Quijote*, en *La Galatea* y en las novelas ejemplares la formal ruptura del mundo pastoril. Por otra parte, el mundo realista evocado al comenzar el *Quijote* mediante la mención de una región española (La Mancha), un pasado histórico reciente («no ha mucho tiempo que vivía...») y un conocido tipo social («un hidalgo de los de...») sufre una modificación progresiva en dirección hacia la idealidad cómica (donde las leyes de la realidad son más suaves y el héroe puede recuperarse pronto de caídas y palizas). Hay en el *Quijote* varias regiones de la imaginación y notables transiciones entre ellas, que he estudiado en otro lugar[6].

El sistema pastoril, en su médula, sólo admite personajes serios. El habitante normal de esta región posee una constitución moral y estética noble.

---

6 «Cervantes y las regiones de la imaginación», *Dispositio*, 1977, ampliado como primer capítulo de mi citado libro sobre el *Quijote*.

La única fuente de sufrimiento es amor no correspondido o perdido. Las pasiones son exclusivamente eróticas en un sentido platonizante, o derivan de tales. La ocupación de vivir es una simple tarea de pastor que permite un ocio casi total y llena de discurso contemplativo la mayor parte del día. La autoridad emana solamente de la sabiduría de los de edad avanzada. Esta región imaginaria es una utopía bastante consistente. Pero el mundo pastoril no es todo el orbe de la novela pastoril; es sólo su región central. Hay en estas novelas irrupciones de seres de otra condición, más o menos peligrosa (salvajes, piratas, o gente de la urbe y de la nobleza cortesana). Hay tierras extrañas colindantes con Arcadia, y sus habitantes constituyen humanidades diferentes, determinadas por diferentes leyes de conducta.

Cervantes a menudo desequilibra y subvierte cuidadosamente este sistema tradicional de regiones imaginarias introduciendo elementos de la Cristiandad institucional en los bordes de la utopía pagana. En otras ocasiones, altera humorísticamente el mundo pastoril exagerando sus rasgos. Así, pues, no sólo es posible que diversos sistemas ficcionales de realidad coexistan sucesivamente en la misma obra (plurirregionalidad), sino que también pueden mezclarse en parte, de modo que queden alterados (ironización, contaminación).

Con estas referencias sumarias a mundos ficticios que pertenecen a la historia de la literatura, vemos que nuestra materia es más complicada que lo sugerido antes en la formulación de los principios generales que rigen estos sistemas de realidad.

Recogiendo ahora nuestras varias observaciones, intentemos esbozar una posible división sistemática de los mundos ficticios.

Ellos son *unirregionales* (internamente homogéneos) o *plurirregionales* (internamente heterogéneos), es decir, contienen sólo uno o más de un sistema de realidad. Las regiones, o sistemas, son *puras* o *contaminadas* (en este último caso, ironizadas, enrarecidas, alteradas). Las regiones, tanto puras como contaminadas, son o *realistas* o *fantásticas*. La contaminación de las regiones se debe, o bien a un *juego contextual* (intertextual), por medio de motivos que evocan otro sistema tradicional, o bien a *colisiones intratextuales* de sistemas actualizados en la obra, o a rupturas incidentales o exageraciones del sistema[7]. Además, los mundos ficticios son *estables* (definitivos) o *inestables*

7 Véase el estudio de Michael Scheffel acerca del realismo mágico como contaminación interna del realismo tradicional: *Magischer Realismus: Die Geschichte eines Begriffs und ein Versuch seiner Bestimmung* (Tübingen, 1990).

(revocables), de acuerdo a la vigencia o neutralización del privilegio lógico-epistemológico del narrador. (Si la narración es el discurso de un narrador autorial tradicional, la verdad del discurso narrativo-descriptivo es definitiva, y el mundo desplegado por él es estable. Si la narración es, por ejemplo, el monólogo interior de un personaje, su verdad es meramente condicional; puede ser suspendida por la contradicción de un narrador autorial. La ambigua naturaleza de los acontecimientos en muchas de las novelas de Henry James depende del hecho de que la narración autorial está en ellas subordinada al punto de vista de un personaje. La fuerza lógica del discurso autorial se agota así en la presentación de los actos mentales del personaje. El mundo exterior a estos actos aparece sólo a través de ellos, indirectamente, y su realidad no queda nunca categóricamente establecida. La estabilidad o inestabilidad del mundo ficticio depende directamente de la manera de la presentación).

La combinación mecánica de estos rasgos definitorios produce 44 posibles clases de ficción. Creo que es posible dar ejemplos inequívocos de algunas de estas clases. *Madame Bovary* o *La Regenta* pertenecen a la clase definida por los términos *unirregional, región pura, realista,* y *estable,* tan claramente como el *Amadís* pertenece a una definida por unirregionalidad, región pura, *no-realismo* y estabilidad. *Le Voyeur,* de Robbe-Grillet, puede ser clasificado como unirregional, regionalmente puro, realista e *inestable*. Algunas narraciones de Donald Barthelme son ejemplos, rara vez encontrados, de la clase unirregional, regionalmente pura, *no-realista* e *inestable*. *La metamorfosis,* de Kafka, debe ser definida como unirregional, de región contaminada, básicamente realista, contaminada por juego interno, y estable. Algunas de las obras que Todorov considera «literatura fantástica» pertenecen a la clase unirregional, de región contaminada, base realista, contaminada por juego interno e *inestable.*

Las narraciones de Cervantes pertenecen a varias clases. «El coloquio de los perros» (no la composición mayor en que está enmarcado) es un raro ejemplo de obra unirregional, regionalmente contaminada, de base *no-realista,* contaminada por juego interno y externo, e *inestable*. (Tal vez corresponda el *Pedro Páramo,* de Juan Rulfo, a esta categoría.) El *Persiles*, en cambio, es plurirregional, con regiones puras y contaminadas, sólo regiones no-realistas, contaminadas sólo por juego interno, y estable. El *Quijote* puede ser definido como plurirregional, de regiones todas contaminadas, algunas regiones de base realista, otras de base no-realista, la contaminación procedente de juegos internos y externos, y estable.

Por otra parte, al parecer, un buen número de estas especies posibles de ficción nunca han sido realizadas, y no carece de interés el considerar por qué

esto ha sido así. Por ejemplo, la clase inmediatamente próxima a la del *Quijote*, que difiere de ésta sólo por ser *inestable*. Cabe pensar que, en tal caso, la inestabilidad complicaría demasiado el juego de la imaginación, llevándolo a una dificultad excesiva para su ejecución satisfactoria por parte del lector.

Todas estas categorías, especialmente, por supuesto, los conceptos de *realismo* y *no-realismo*, admiten mayor especificación y subdivisión, de modo que podría elaborarse una terminología crítica capaz de permitir una descripción exacta del mundo ficticio de obras singulares, así como caracterizaciones colectivas genéricas e históricas.

Si, además, consideramos lo que hemos expuesto en el capítulo 3 acerca de la teoría ontológica de estratos, tendremos otro criterio descriptivo relativo a la manera de la presentación, es decir, al tercer nivel que he definido en el capítulo presente. Me refiero a la selección consistente, sistemática, dentro de una obra, de uno o más aspectos de los objetos representados. Tendríamos obras *uniaspectuales* (como las de técnica bahaviorista, o «de punto de vista limitado») y *pluriaspectuales* (como las de forma tradicional). También estas categorías admiten, claro, ulterior especificación.

Salvo la distinción aristotélica (de personajes superiores, iguales e inferiores a nosotros), desarrollada en la teoría de los modos de Northrop Frye, y el circunscrito análisis de T. Todorov acerca de lo fantástico, poco se ha hecho sobre este tema de la ontología formal de los mundos de ficción, que, sin embargo, me parece una genuina posibilidad teórica. He querido sugerir aquí que esta empresa es plausible[8].

---

[8] En el último decenio han aparecido algunos estudios relacionados con estas cuestiones, entre los cuales mencionaré: Nicholas Wolterstorff, *Works and Worlds of Art* (Oxford, 1980), Thomas Pavel, *Fictional Worlds* (Harvard, 1986), Tomás Albaladejo Mayordomo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* (Universidad de Alicante, 1986) y, last but not least, los trabajos de Juan Omar Cofré sobre la ficción.

8. Ficción y transposiciones de la presencia

Es característico de la fenomenología husserliana el que se retrae metódicamente de la descripción directa del objeto dado y se vuelca hacia la descripción reflexiva de los actos de conciencia que dan constitución al objeto. En cierto sentido, lo que está oculto en la intuición inmediata del objeto es sacado a luz por la *intentio obliqua* de la intuición reflexiva y la reducción transcendental. Hay aquí una dualidad básica, la dualidad de trascendencia e inmanencia, de mundo y sujeto –dualidad replicada *dentro* de la conciencia transcendental por la distinción de *noema* y *noesis*. Dejando de lado diferencias filosóficas muy significativas, me atrevo a decir que, hablando *topológicamente* (esto es, considerando sólo la posición de los conceptos en el sistema de la teoría), esta dualidad corresponde a la distinción tradicional de lo representado y la representación, el objeto y su imagen[1]. Lo que está oculto en el objeto, y es sacado a luz por el examen de la imagen en tanto tal, es la estructura de la imagen (a diferencia de la estructura del objeto del cual es imagen) y, a la vez, la constitución formal del objeto, en tanto el objeto está dado al sujeto, esto es, en tanto fenómeno. Por *estructura*, en un sentido estructuralista amplio, entiendo el sistema de reglas que determinan la formación de la imagen y el conjunto de componentes articulados por estas reglas.

Hasta cierto punto –que indicaré– puedo denominar mi proceder como «fenomenológico», en el sentido husserliano[2]. O bien, menos restrictivamente, *transcendental*, en el sentido de Kant. Pues trato de captar la esencia del fenómeno mediante la reflexión sobre los principios constitutivos de su objetividad, los cuales determinan la actividad de conocimiento del sujeto. Estos principios subjetivos, de acuerdo a la tradición filosófica que estoy evocando, no son privados o particulares, sino universales, y son el fundamento de la objetividad. (No interesa en este contexto la cuestión de si esta objetividad es

1 Algo más sobre este tema se encuentra en el capítulo 6, «Representación y ficción».

2 Así lo hice en el subtítulo de mi libro *Fictive Discourse and the Structures of Literature: A Phenomenological Approach* (Ithaca, New York, 1981).

absoluta, como pensaba Husserl, antropológica, como pensaba Kant, o etnológica, como piensan hoy muchos). No solamente el mundo real en que vivimos y las lenguas que hablamos, sino también las ficciones del arte y la literatura tienen una constitución objetiva, esto es, intersubjetiva. Prueba de esta objetividad es que podemos hablar sensatamente, en acuerdo o desacuerdo, de los seres imaginarios de la literatura.

El tema general de mis consideraciones es el fenómeno de la literatura, la naturaleza del objeto de que tenemos experiencia en nuestras habituales lecturas de novelas, poemas o dramas. Empezaré, como parece más conveniente, limitándome al campo de la literatura narrativa y, aun más, al de la ficción caracterizada por el discurso monológico tradicional de un narrador autorial. Lo que sigue es una exploración de ciertos aspectos de la constitución de la ficción literaria. Antepongo, sin embargo, unas observaciones acerca de la comunicación en general.

Es un hecho digno de atención, en el marco de las circunstancias intelectuales del momento, el que cada vez que vemos signos escritos procedemos automáticamente a comprenderlos como productos de, en último término, un acto singular de expresión o comunicación. Alguien, en algún momento y lugar, y por alguna razón, inscribió los signos (o hizo que otros los inscribieran por él). En verdad, asimilamos signos escritos a expresiones orales en tanto consideramos a ambos como instrumentos de acciones humanas, vinculados así a una responsabilidad personal y a una situación y origen singulares. El significado tanto de los signos escritos como de los orales puede ser de importancia pública o meramente privada; las circunstancias pertinentes pueden ser momentáneas o durables. «Pasa a buscar el paquete a las seis», escrito en un trozo de papel, difiere en este sentido enormemente de «Conócete a ti mismo», grabado en piedra sobre el frontis del templo. En el primer caso, el mensaje es esencialmente incompleto, inválido, inefectivo, si no podemos reconstruir las singulares circunstancias de su origen (es decir, descifrar todas las referencias mostrativas explícitas e implícitas). En el segundo caso, no saber quién fue el individuo cuya decisión condujo a la inscripción, o la fecha exacta y circunstancias menores de su acto, es casi del todo irrelevante para el significado y valor de la sentencia. Sin embargo, la circunstancia cultural, pública, originaria es determinación relevante de su significado. ¿Qué se entendió entonces por *conocer*, por *sí mismo*? ¿Qué autoridad da fuerza al imperativo? ¿Qué forma de vida se dirige a sí misma estas palabras?

La estrechez o amplitud de la circunstancia en que cabe el uso efectivo de determinados signos, corresponde a la estrechez o amplitud de la esfera conceptual de los significados intrínsecos correspondientes. Podemos

limitarnos provisoriamente a la hipótesis de que la más amplia circunstancia posible para el uso significativo, apropiado, de una expresión verbal es la vida de una cultura; la más estrecha, un instante de la vida de un individuo. Diferencias en el alcance de las circunstancias pertinentes explican por qué se tiende a grabar en piedra dicta como «Conócete a ti mismo», y no mensajes como «Pasa a buscar el paquete a las seis».

Pero ¿qué diríamos si alguien, en sus cabales, grabase en piedra o imprimiese en muchos ejemplares la frase «Pasa a buscar el paquete a las seis»? Probablemente, lo tomaríamos por una cita, la cita, acaso, de una declaración hecha por un sujeto célebre en circunstancias históricas. (Por ejemplo, el «Volveré» de MacArthur.) Sentencias de contenido universal, como «Conócete a ti mismo», pertenecen directamente a un contexto público y durable. Expresiones estrechamente ocasionales, en cambio, pueden adquirir sólo indirectamente una tal significación, es decir, por medio de la reproducción y fijación pública e imaginaria de la circunstancia originariamente privada, de modo que ésta se convierte en elemento del mundo público. La imaginación historiográfica (y periodística) reproduce el acontecimiento singular en forma de imagen repetible. En rigor, no *reproduce* el irrecuperable acontecimiento pasado. Sólo lo «representa». Representa al acontecimiento pasado de manera que la representación o imagen presente queda subordinada al acontecimiento pasado –es decir, a huellas, documentos, memorias de testigos. La cita de una declaración histórica es una de las formas de la representación historiográfica.

Si apretamos un poco más esta materia, vemos que el leer un texto (o el escuchar la grabación de un discurso) es siempre algo similar al entender una cita, porque la experiencia presente del lector o auditor no puede ser la circunstancia original de la cual proviene el texto: leemos aquí y ahora una expresión hecha en otro tiempo y lugar. Y, por cierto, automáticamente transponemos imaginariamente la expresión a su circunstancia original, vale decir, la integramos en la imagen que nos formamos de esa circunstancia original. Así, observamos la fecha del periódico, o de la primera publicación del libro, los antecedentes relevantes de la vida del autor, etc. Frases leídas o escuchadas en grabaciones son esencialmente reproducciones de frases *habladas* (externa o internamente), o de frases originalmente escritas (escritas necesariamente en cierto momento por vez primera). Hay, pues, una diferencia importante entre frases reproducidas (por escrito o en grabación) y frases originalmente producidas. Y es una diferencia en la manera en que nosotros, lectores y auditores, aprehendemos esos datos visuales y auditivos y los constituimos en signos lingüísticos.

Sin embargo, esta diferencia puede no parecer esencial desde un punto de vista más abstracto. Se puede sostener que también en el intercambio oral tenemos que transponer las frases que oímos en nuestra circunstancia al acto del hablante de producirlas en su circunstancia, la cual, si bien en parte idéntica, es en parte diferente de la nuestra, así como puede sostenerse que hay un lapso temporal, aunque sea mínimo, entre su hablar y nuestro oír. La circunstancia de nuestro interlocutor nunca será del todo idéntica a la nuestra. Sabemos esto y procedemos de acuerdo a ello en nuestra operación espontánea de comprender. ¿No es, pues, todo entender una suerte de entender «citas», frases *reproducidas*, representaciones de un acto original inaccesible? ¿No son todas las expresiones verbales una suerte de «escritura»? La diferencia que habíamos indicado arriba parecería, entonces, ser más cuantitativa que esencial: el salto de la reproducción presente al original ausente (en rigor: a la imagen del inaccesible original ausente) es más grande en el caso de lenguaje escrito, y por eso notorio, mientras que es mínimo e imperceptible en el intercambio oral. (No obstante, es preciso rechazar una asimilación completa de expresión original y expresión citada. En el caso de la cita hay una doble transposición: primero se transpone la frase oída a la frase dicha por el que cita, y luego, a la fuente original. Si no lo hiciéramos así, entenderíamos mal la cita).

El hecho de que, en la comunicación lingüística, estamos siempre efectuando reproducciones y transposiciones de circunstancia, esto es, manejando representaciones, sin llegar nunca a la presencia inmediata del acto original (J. Derrida ha denominado metafóricamente «escritura», «textualidad», «traza» etc., este rasgo constitutivo de la experiencia), no debe oscurecer el que en todo ello la diferencia entre el signo presente y el original ausente es anulada, naturalmente, en el espontáneo operar de nuestra mente. Imagen y objeto se funden uno en el otro en el funcionar de la experiencia. Por eso, no vivimos en un solipsismo de meros signos y ausencias, sino entre cosas y personas. No podemos entender signos lingüísticos a menos que los captemos como parte del acto original del emisor primero. Tal vez nunca haya un acontecimiento que sea rigurosamente la percepción directa de la presencia del acto expresivo de otro (o hasta el de uno mismo), pero si queremos entender el signo que percibimos, tenemos que construir la experiencia imaginaria de tal presencia. Tenemos que revivir en forma de representación el acontecimiento del acto expresivo interno y externo del otro. La presencia y la voz del otro son experiencias «imaginarias», pero, con todo, no dejan de ser momentos constitutivos y necesarios de todo entender. La acción original expresiva (como acontecimiento físico y como acto intencional de la conciencia) parece ser, pues, una idea regulativa de la experiencia comunicativa («idea regulativa» en sentido

kantiano, esto es, algo que está más allá de toda experiencia posible, pero es una referencia necesaria para construir el orden de la experiencia). Por eso, como dijimos al principio, siempre tomamos signos escritos como si fueran, en último término, la expresión de un acto original y singular de comunicación intencional. Automáticamente convertimos la letra en la vaga imagen de un sonido (por lo general, versión internalizada, «muda», de secuencias temporales de una expresión individual).

Nuestra comprensión de la realidad parece estar determinada por una ontología de acontecimientos (algunos de los cuales son actos comunicativos). Irrecuperables, induplicables acontecimientos que forman parte de situaciones irrepetibles. Como Husserl (que, dicho de paso, no acepta la validez del concepto de representación que estoy usando) indica, todos los hechos tienen esencias, y el acontecimiento singular lleva en sí una forma universal. Por lo tanto, la reproducción de la *forma* individual (que sí es posible, a diferencia de la reproducción del acontecimiento individual mismo) permite la representación y recuperación imaginaria (en cierto sentido, ilusoria) del acontecimiento pasado o ausente. No podemos recuperar el acontecimiento mismo, pero podemos realmente reactualizar su naturaleza o esencia, y así creamos una imagen que evoca ilusoriamente la presencia del objeto desvanecido. El entendimiento va siempre contra la corriente del tiempo, poniendo imaginativamente imágenes presentes en el lugar en que se supone estaban los acontecimientos del pasado.

La transposición de la imagen (necesariamente) presente es el modo en que construimos nuestro mundo, espacial y temporalmente. La busca del origen de cualquier signo intencional no es un anhelo metafísico, como sostienen algunos, sino un mecanismo fundamental del comprender, y, mutatis mutandis, de toda experiencia. Leer signos sin conectarlos con su origen (lo cual dudo que sea en rigor posible como operación intelectual) implicaría la represión de significado y mundo, en favor de casuales excursiones asociativas en el campo del lenguaje, o bien una contracción quasi-solipsista a la serie de impresiones y sensaciones: un aplanamiento del «stream of consciousness», la reducción de la experiencia a acontecer psíquico inmanente. Leer signos sin conectarlos con su origen es como tener impresiones retinales no vistas como objetos en el espacio. Podemos aceptar razonablemente que nunca hay presencia inmediata de objetos tal como la piensa el realismo ingenuo o como sostiene Brentano (y como también lo hace Husserl en ciertos pasajes)[3]. Este rechazo del realismo corresponde a la vieja doctrina físico-fisiológica de la

---

[3] Véase, por ejemplo, *Ideas*, libro I, Sección 43.

percepción y el conocimiento, que se apoya en la óptica newtoniana y conduce a la epistemología de Kant. La presencia pertenece a la inasible *cosa en sí*. Pero no podemos vivir sin proyectar presencias en los modos de la percepción, la memoria y la imaginación propiamente tal. Sin la imaginación (en sentido amplio) de presencias, no habría mundo ni conciencia.

Ahora bien, ¿cómo se ejecuta esta operación transpositiva cuando se lee adecuadamente una novela? Leer, o escuchar la lectura de, una narración ficcional, es un acto derivado o modificado, que se basa en el acto de leer, o escuchar la lectura de, una narración de veras. Si, por ejemplo, leemos uno o dos párrafos de las *Memorias* de Albert Speer, imaginamos, vaga, pero positivamente, una presencia autorial que hace esas afirmaciones. Si tenemos razones para pensar que algunas de las afirmaciones más importantes del autor son inexactas, y algunos de sus supuestos tácitos, moralmente reprobables (o, por el contrario, su narrativa, verídica, y sus actitudes, aceptables), juzgaremos su personalidad de acuerdo a estas calificaciones. Ésas son *sus* palabras, sus actos y hechos comunicativos. Hemos transpuesto las sentencias leídas a un origen en el autor del texto y, además, las imaginamos como predominantemente, si no siempre, actos declarativos serios, que son consistentes con sus convicciones permanentes[4]. En otras palabras, esas afirmaciones del autor definen por sus implicaciones la identidad de éste, y están determinadas por las circunstancias históricas y personales del mismo. Van dirigidas a un público definido, y confrontan, aun sin explicitarlo, opiniones ajenas previas acerca de su tema.

Consideremos ahora una narrativa ficcional como *Las confesiones de Félix Krull*, de Thomas Mann. Leemos las oraciones de la narración transponiéndolas a un origen que, al comenzar, es radicalmente más vago que el imaginado autor de las memorias de Speer. Decididamente, *no* imaginamos a Thomas Mann hablando (como sí lo haríamos al leer su epistolario o sus ensayos). En Krull, imaginamos a un ocasional escritor cuya persona y circunstancias personales no son parte de los hechos que realmente han tenido lugar en el mundo. Imaginamos, por cierto, que éstas son las palabras y

---

[4] Precisamente porque una memoria no ficcional es considerada como el discurso de su autor real, puede éste proyectar una imagen mejorada de sí que falsifique más o menos la realidad. Puede fingir convicciones y gestos nobles. El autor real de una narrativa ficcional no tiene esta posibilidad, excepto en pasajes en que rompa el tenor de ficción.

hechos de esta persona ficticia, pero estas palabras y hechos son tan ficticios como la persona que las dice y los vive.

Pero ¿no escribió el propio Thomas Mann estas palabras que constituyen el texto de su novela? En un sentido obvio, sí, sin duda. Pero cuando lo hizo no estaba escribiendo *sus* (en su mayor parte serias) afirmaciones –las que serían consistentes con sus convicciones duraderas. El novelista estaba imaginando las afirmaciones narrativas de otro hablante o escritor, al cual estaba inventando junto con las afirmaciones. Las palabras literarias, ficcionales, de Mann no son, pues, discurso real suyo ni comunicación lingüística directa, sino íconos de un discurso que nunca profirió nadie realmente en nuestro mundo. Mann ha escrito, entonces, realmente palabras en el papel que tenía delante, pero no eran sus palabras; eran signos reales de palabras irreales de otro ser, un sujeto ficticio. En mi libro *La estructura de la obra literaria*, llamé «pseudofrases» a los íconos (realmente ejecutados, hablados y oídos, o escritos y leídos) de un discurso ausente, ajeno. En cambio, llamé «frases auténticas, pero meramente imaginarias» al discurso ausente mismo, cuando se trata de uno ficticio. Podríamos designar como «frases reales y auténticas, ausentes y representadas» a las expresiones del autor de un texto no ficcional (las frases de Speer que quedan registradas en sus memorias, por ejemplo). Finalmente, expresiones directamente oídas o percibidas en su momento de originación por el destinatario pertinente pueden ser llamadas, en nuestro contexto teórico, «frases reales y auténticas».

Al aceptar, pues, la hipótesis de la naturaleza representativa de toda experiencia, no creo sea necesario diluir o nivelar las diferencias relevantes que hay entre la percepción de un hablar en el momento en que se origina (percepción que es una forma relativamente directa e inmediata de conocimiento) y leer, o escuchar grabaciones, como operaciones marcadamente transpositivas. Más importante aun, para nuestro tema, es que no debemos ignorar la diferencia entre transponer frases leídas a un acto originario de auténtico hablar del autor real, y transponerlas a un acto original de hablar que es imaginado ipso facto como ficticio, meramente imaginario. La literatura en sentido estrecho es definida por esta última operación de lectura. Literatura (las «bellas letras», o lo que antaño se llamaba en sentido general «poesía») es discurso ficticio. Esto quiere decir: el discurso literario es imaginado por el lector (y así lo comprende rectamente) como si emergiera de una persona que nunca ha existido. El autor (real) de la obra puede hacer uso de su hablante ficticio para expresar sus (del autor) propias opiniones; también es verdad que el estilo de dicción de la obra literaria puede ser igual al que el autor despliega en sus propias expresiones reales (cartas, ensayos, etc.). La

ficción puede semejarse a los atributos personales del autor. Pero todo esto no niega la diferencia óntica y semiótica que estoy señalando.

Un texto no ficcional está vinculado a sus circunstancias de origen de un modo que difiere del texto poético. La verdad de una narración historiográfica o periodística es –al menos en su parte fundamental– cosa de hechos, de hechos singulares, acontecimientos. La verdad de una novela, si tiene alguna, no es la verdad de la cuenta que el narrador da de la historia pertinente. Además, el texto narrativo no ficcional está conectado contextualmente con otros textos que se refieren a los mismos acontecimientos singulares. No así la narración ficcional, cuya contextualidad puede ser arquetípica, ideológica, estilística, genérica o temática en un sentido abstracto, pero nunca va a fundarse en acontecimientos singulares que sean objeto de más de una narración, pues éstos, en el caso de la ficción, por definición, no existen. El texto no ficcional refleja explícitamente –directa o irónicamente– los puntos de vista del autor; el ficcional puede ser *enteramente* irónico, es decir, el despliegue de una visión de las cosas que el autor no tiene entre sus convicciones duraderas –y que no es simplemente lo opuesto a lo que piensa de veras. Por cierto que tales creaciones ficcionales irónicas también expresan la mente del autor, y él es responsable de ellas, pero la conexión necesaria que existe aquí no es idéntica con la responsabilidad de un hablante con respecto a lo que dice, o de un escritor no ficcional con respecto a sus aseveraciones escritas.

Se suma a estas diferencias el que el discurso ficticio tiene una audiencia ficticia, no sólo no idéntica con los lectores reales, sino ocasionalmente muy diferente de ellos. También el texto historiográfico, por cierto, puede estar dirigido a un público original diferente en mucho de lectores de otra época. Pero estas diferencias están limitadas por la realidad histórica, mientras que el narrador de ficción puede dirigirse a una asamblea de animales, fantasmas, marcianos, etc. Claro que hay formas fronterizas, en que oscila el texto entre la ficción y la comunicación lingüística real, casos en que el ensayista usa recursos imaginativos, y otros, pero no es lógico argüir que la existencia de formas ambiguas y mezcladas invalide el aserto de que existen formas definidas opuestas.

El repetido postulado de la autonomía de la obra literaria es sin duda falso si se lo toma en un sentido absoluto. Creo que ni siquiera tiene sentido decir simplemente que la obra literaria es una entidad autónoma (¿qué puede significar eso?). Pero no puede desconocerse que el discurso ficticio está separado de las circunstancias reales de su origen de un modo esencialmente diferente de todo tipo de discurso real. Esta diferencia es constitutiva de su recta comprensión, de su ejecución lectiva. La imaginación ficcional se

relaciona con la realidad de modo más indirecto que la imaginación periodística o historiográfica. Nada se gana, sólo se pierde en claridad, con la insistencia en el hecho de que todo lenguaje, toda «escritura», todo texto tiene un significado «diferido», desconyuntado de su fuente original. Hay difericiones y difericiones, y el conocimiento no puede contentarse con la visión en grueso, aunque, paradójicamente, ésta sea muy sutil e iluminadora.

Una implicación importante de la fictividad del discurso literario es el que, siendo obra de mera imaginación, puede, como toda creación imaginaria, asumir propiedades fantásticas, es decir, escapar de las leyes de la realidad. Así como tenemos héroes sobrehumanos en la ficción, tenemos también discursos sobrehumanos. Con esto quiero decir: discursos imaginados como expresiones espontáneas de seres humanos que ningún ser humano puede en rigor así producir. Por ejemplo, el soneto emitido en un momento de pasión por el personaje de una comedia; o el discurso omnisciente del narrador de las novelas realistas, discurso que implica fantásticos poderes supersensoriales de percepción.

El punto básico de mi concepto de literatura es que el discurso de la poesía, el drama o la narrativa es ficticio. (Deben excluirse sólo las indicaciones del autor para la representación de la obra teatral, los subtítulos «novela», «poemas», y semejantes: se trata en estos casos de discursos acerca de la representación literaria, no acerca de su objeto representado). El discurso literario nunca ha existido como expresión real de un hablante real. Ha existido, como indicamos antes, como *imagen* real de un discurso (ficticio). Decir que el discurso literario es ficticio o fictivo (palabras que uso indistintamente), no es lo mismo que decir que es fingido o ficcional. En el capítulo 4, «El acto de escribir ficciones», he criticado la concepción del discurso literario como discurso «fingido». En cuanto a «ficcional», hay aquí una ambigüedad. A veces se usa «ficcional» en el sentido de «ficcionalizante», o sea, en un sentido afín al de mis «pseudofrases», signos icónicos que dan lugar a un discurso ficticio. También se usa «ficcional» para designar un discurso que se refiere a ficciones, pero no es él mismo ficción. La confusión de planos y condiciones ontológicas es notoria en un artículo de Richard Rorty, «Is There a Problem about Fictional Discourse?», donde se llama ficcional al aserto «Sherlock Holmes vive (o vivía) en la Baker Street», sin que se distinga si éste es el aserto del narrador, de un personaje o de un crítico que escribe sobre la ficción de Conan Doyle. Como he mostrado en varios lugares, el status lógico y ontológico de estos diversos asertos o ejecuciones de una misma secuencia verbal difiere radicalmente. El aserto del crítico (o del propio Conan Doyle, fuera de la obra, acerca de su personaje) no es ficticio, sino un aserto real verdadero–o–falso, que puede

ser probado o refutado por la evidencia de la obra de Doyle. Dentro de sus historias, en cambio, esa oración no es meramente ficcional, sino ficticia, y es, además, un aserto verdadero–o–falso que, por las reglas de la ficción narrativa, es necesariamente verdadero si lo profiere el narrador básico, y empíricamente verdadero si lo profiere un personaje.

El concepto de «discurso fingido», por su parte, involucra un sentido de inautenticidad, esto es, una imperfección *intrínseca* de algo que se presenta como discurso no siéndolo. Sería éste el caso de una imagen que, en algún rasgo esencial, difiere del discurso auténtico, pero se parece a él engañadoramente. La diferencia entre el discurso fingido, por una parte, y el discurso auténtico (sea real o ficticio), por otra, es óntica, mientras que la diferencia entre el discurso auténtico real y el auténtico ficticio no es intrínseca, sino ontológica. La pseudofrase, el ícono de discurso, no es auténtico discurso, pero no es fingimiento, sino abiertamente un artefacto paralingüístico.

El discurso ficticio es un discurso particular que, como todas las ficciones, es *sabido* como inexistente, porque así se lo concibe, y no puede ser sino como se lo concibe. Usando la terminología de Husserl, podemos decir que es un objeto «puramente intencional». Se lo constituye intencionalmente en la modalidad ontológica de mera imaginación[5].

La tesis de que la obra literaria, como objeto de la experiencia del lector, posee una modalidad ontológica irreal, no basta para afinar la captación de su carácter meramente imaginario. Usualmente, la noción del carácter imaginario o ficticio de la obra literaria no incluye a su base lingüística, «el texto». Ejemplo es la concepción de Ingarden acerca de la naturaleza de «quasi-juicios» de los asertos que forman parte de la narración. Asertos narrativos ficcionales son vistos por Ingarden como discursos del autor (real), pero tales que el autor no los afirma seriamente, y, por eso, no son ni verdaderos ni falsos. Es claro que si los concebimos como asertos del autor, dichos en serio o no, tienen que ser actos reales del autor, sus efectivas expresiones verbales. Esta concepción de Ingarden (prefigurada en cierto modo por la teoría de «pseudostatements» poéticos de I. A. Richards y repetida por John Searle,

[5] Ingarden parte de la hipótesis preliminar de que la obra literaria es un objeto puramente intencional, pero al final llega a un resultado algo diferente, el de un ser «heterónomo». Sartre, en *L'Imaginaire*, habla de la intencionalidad aniquiladora, nadificante, que sostiene lo imaginario. Todos estos términos apuntan en la misma dirección, aunque las concepciones del caso difieren no poco. La teoría de Ingarden contiene un rechazo implícito del idealismo trascendental de Husserl. Por mi parte, creo posible clarificar la cuestión del ser de la ficción dentro de una teoría quasi-psicologista de la representación, es decir, enteramente fuera de la *metafísica* de Husserl (y de la de Ingarden), aunque usando en gran medida su método. Sobre ello, véase en este libro el capítulo 6, «Representación y ficción».

Gérard Genette y otros) es falsa del modo más trivial: postula que ocurre algo que en realidad no ocurre: que los novelistas escriben sus ficciones como una serie de asertos propios, pero no hechos en serio. Basta escribir unas oraciones de novela y volcar sobre ello un momento de reflexión fenomenológica, para ver lo inadecuado de esta descripción.

Además, la concepción de Ingarden de los quasi-juicios reduce todos los asertos que se dan en la ficción a un sólo tipo lógico: el quasi-juicio, hecho no seriamente, ni verdadero ni falso. El hecho de que ciertos asertos parecen, dentro de la ficción, ser dichos no seriamente (irónicamente, juguetonamente, en burla) por el narrador, y así se distinguen del resto de su discurso, es enteramente inexplicable bajo la concepción de Ingarden (o de Searle y otros). Que asertos de los personajes (y aun del narrador básico, si éste es de tipo «no fiable») puedan ser definitivamente falsos dentro del mundo de la novela, o con respecto a él, y así contrasten con otros de sus asertos que tienen que ser considerados verdaderos dentro de ese mundo, o con respecto a él, es también un hecho que no puede ser explicado si asumimos que todos los asertos en una narración ficcional son ni verdaderos ni falsos.

Creo que la fase última de la experiencia poética del lector es de naturaleza visionaria, con lo que quiero decir que una síntesis intuitiva, dadora de presencias concretas e individuales dotadas de aura simbólica, se sobrepone a la estructura y la hace desaparecer. (Esto afecta tanto a las estructuras semánticas y sintácticas como a las formas mayores de técnica y género.) Pero el movimiento de la mente hacia la intuición de la presencia de individuos concretos dentro del horizonte del mundo (un movimiento que es constitutivo de la experiencia real como de la imaginaria) se construye por medio de fases sistemáticas. Ingarden concibió la concretización de la obra literaria en la experiencia del lector como el proceso de llenar una estructura esquemática. Creo que hay otros aspectos en la operación de leer, fuera del agregar materia imaginaria a formas incompletas o vacías. Las formas mismas sufren alteración y desplazamiento. Leer implica una transformación de materiales y estructuras dados. La estructura de la obra finalmente vivida por el lector (estructura que, como dijimos, queda oculta en la presencia concreta de la imagen) es esencialmente diferente de la disposición de los elementos dados al comenzar la lectura. Por eso, pienso que hay una ambigüedad de honda significación en la tesis de Ingarden de que la obra literaria es una configuración estratificada, una construcción de varios pisos («ein mehrschichtiges

Gebilde»). La pluralidad de estratos es la forma inicial en que se ofrecen al lector los materiales que procesa. Pero no quedan al fin en esa forma. El movimiento teleológico de la experiencia estética pone al objeto más allá de toda estructura, y más allá de toda conceptualización, como Kant sostiene en su *Crítica del juicio*. En mis trabajos acerca de la estructura de la obra literaria, he tratado de analizar el proceso que lleva de signos lingüísticos y conceptos a una experiencia estética de cosas y mundo. Queda en claro que esta experiencia, como todas, se constituye en y mediante actos del sujeto, los cuales están determinados por sistemas de reglas, es decir, poseen estructura.

Vuelvo a mis observaciones iniciales y concluyo notando que la fenomenología se define por la reflexión sobre la intencionalidad estructurada de actos subjetivos, tanto como por la validación de la presencia objetiva así constituida. La descripción de lo dado, tal como está dado, se retrae a la descripción de las formas constitutivas que, al comienzo, están ocultas en su presencia inarticulada. La descripción debe retornar a la presencia, mostrándola ostensiblemente como límite y meta de la experiencia, un estado de inarticulación, plenitud y, por ello, de inefabilidad.

9. El material de la literatura

El tema de estas líneas se relaciona con la actividad de escuchar o leer un texto literario –lo que hoy llaman el proceso de la recepción de la obra. Doy por sentado, pues ha sido tratado en otros lugares, que este proceso está regido por normas específicamente literarias, además de las normas lingüísticas pertinentes. El juego de leer una obra, si queremos verlo así, como juego, consiste en una partida cuyas movidas particulares están prefijadas, precisamente, por el texto, y a las cuales el lector se somete con un esfuerzo regulado de ejecución. El premio a este esfuerzo, si feliz, es el bien de la literatura. (Si queremos proseguir con la metáfora del juego, diremos que leer poéticamente no es una partida antagónica sino un «ejercicio obligatorio»).

Lo que quiero examinar es esto: ¿qué movemos al ejecutar las movidas que el texto nos indica? En otras palabras, ¿cuáles son los materiales o elementos que el lector procesa al «recibir» la obra? Es muy probable que la mayoría de a quienes alcance esta pregunta responderá que los elementos movilizados son palabras, que el material de la lectura es el lenguaje, más precisamente: la lengua en que está escrito el texto. Mi propósito es sugerir cuán ambigua, insatisfactoria y, en cierto sentido, cuán falsa es esta respuesta.

La ambigüedad reside, por cierto, en las palabras «palabra», «lengua», «lenguaje», «texto» y afines, y, al parecer, no se trata de un equívoco que pueda superarse con arreglos terminológicos. Posiblemente es un equívoco necesario en el sistema del conocimiento humano. ¿Cuál es el ámbito de la palabra? ¿Es la palabra algo más que la configuración sonora o gráfica? ¿Qué hay entre la palabra y la cosa? ¿Termina el lenguaje donde empieza el pensamiento, o es éste sólo el despliegue de aquél? Los filósofos han ensayado repetidamente la ordenación de este campo mediante la tríada palabra/concepto/cosa (lenguaje/pensamiento/realidad, signo/sentido/significado, significante/significado/objeto, etc.), pero esta tríada tiende a contraerse y el campo a recuperar su confusión. Así vemos que Saussure asimila significante a significado como configuraciones de rasgos distintivos grabadas sobre una

materia de sí informe; y algunos de sus seguidores sobrepujan la asimilación reduciendo el campo del pensamiento al significante. ¿Es leer, o entender en general, no otra cosa que movilizar significantes? Todo el mundo aceptará que hay una diferencia entre oír meramente la serie de las palabras y entender lo que significan; pero algunos pretenderán hoy que entender un texto no es sino asociarlo a otros textos, y que ello es un juego de cadenas de significantes.

A muchos nos parece inconvincente esta tesis, porque creemos que la experiencia de la literatura (como la de la realidad en general) nos procura algo más que configuraciones de rasgos distintivos y cadenas de significantes, algo más que *escritura* (tomando uno de los sentidos catacréticos recientes de esta palabra), a saber: imágenes de vida. En lo cual está subentendido que las imágenes (y las experiencias) de la vida son *llenas*, no se agotan en un número de rasgos abstractos. Si esto es así, habrá que admitir que los elementos movilizados al leer son, al menos en parte, de otra naturaleza que los signos. Pero el texto que cogemos para leer sólo contiene signos. ¿De dónde viene la materia (llena) que da su carácter a la experiencia literaria? Si los signos pueden evocar vida y mundo, el sujeto lector tiene que llevar en sí esta materia como un disponible depósito no-lingüístico. A la palabra y al concepto abstracto, debe poder asociarse, en nuestra intelección, una imagen viva de la cosa. Lo que postulamos es que hay un orden de la experiencia (y de la realidad) que es no menos original que el orden de la lengua (con el cual está en relación de interdependencia); que este orden es disponible para el sujeto (es su saber del mundo); y que los elementos de este orden no son *formas* (configuraciones de rasgos distintivos determinados por un sistema abstractivo) sino *materias* (plenitudes conceptualmente inagotables).

Tomemos por ejemplo la palabra *gato*. Su descripción fonológica es comparativamente breve. El concepto formal o significado lingüístico puede reducirse también a pocos rasgos (felino, doméstico), pero estos rasgos definitorios ya no serán elementos simples como las distinciones fonológicas, sino, a su vez, complejos conceptuales susceptibles de definición; y es fácil advertir que los rasgos definitorios de segundo grado son a su vez agrupaciones de rasgos, y así sucesivamente. El regreso analítico de las definiciones del significado no parece tener término. No hay «unidades mínimas» de significación; sí las hay fonológicas. Ya con esta observación queda en claro que la asimilación saussureana de significante y significado es falaz. La organización de uno y otro sistema se deben a principios diversos. (Puede agregarse a esta diferencia esta otra: que la «arbitrariedad» del signo no puede predicarse sino en referencia al significante).

Pero, además, entender la palabra *gato* no implica poseer una definición o los rasgos de un concepto, sino algo muy diferente: saber, inexplícitamente, qué es un gato: su figura, sus movimientos y posturas, sus rumores y silencios, su mirada ausente, el carácter singular de su domesticidad (que no confundiremos con la de otros animales domésticos, pero no podremos definir por más que nos esforcemos). Gato (la noción que poseemos) es una materia, un universal concreto (si se me permite usar esta expresión en un sentido diferente del tradicional que deriva de la estética hegeliana). Y esto tiene que ser así porque, si no lo fuera, no sería un saber adecuado a lo que son los gatos –a cuya realidad, como todas, inagotable, tiene que estar abierto nuestro saber por imperativo vital. (Tal vez pueda sobrevivir un ser cuya relación con el mundo esté limitada a sistemas finitos predeterminados, pero no es tal el ser humano).

En este punto es preciso distinguir la noción cotidiana (el universal concreto), no sólo del significado abstracto que la vincula al significante, sino también de la noción científica o técnica. Ésta es, a su vez, una configuración abstracta, regulada por principios teóricos, que resulta de la exploración sistemática de la realidad de la cosa, más allá de los límites de la cotidianeidad. La interacción de significado formal, noción cotidiana y noción técnica, parece, a primera vista, compleja. Bástenos aquí indicar su existencia. La experiencia cotidiana da la base a la curiosidad sistemática y puede llegar a ser modificada por ésta (por ejemplo, nuestro trato ordinario con gatos cambia en alguna medida de acuerdo a descubrimientos médicos y etológicos). Por otra parte, el significado formal o lingüístico de la palabra, más estable por ser más abstracto y elemental, tendrá que cambiar si la cosa sufre transformaciones esenciales en la experiencia cotidiana (digamos, que el gato dejara de ser un animal doméstico).

Pese a estas relaciones, lo que la palabra evoca en el uso cotidiano no es el saber científico acerca de la cosa (que no es saber común de los hablantes), sino el universal concreto, la realidad vivida, el decantado de la experiencia ordinaria. Este saber es «adecuado» en un sentido diferente del científico. Lo que sabemos de los entes que cotidianamente nos rodean es, como dije, apropiado a ellos, pero sólo en tanto son parte del mundo ordinariamente vivido y sólo tal como en él se dan. Bien puede ocurrir que la realidad de la cosa se revele de súbito como muy diferente de nuestra experiencia ordinaria. Más aún, tal vez sea teóricamente posible (aunque improbable) que todo nuestro saber cotidiano sea «falso» desde el (utópico) punto de vista de una ciencia completa. No obstante, ese «engañoso» mundo concreto será siempre el mundo en que vivimos, la realidad para nosotros. Y ése es el mundo que evocan

las palabras no técnicas de la lengua, que son los elementos de los textos literarios. En este saber cotidiano tiene el poeta su materia, cuya naturaleza debe respetar, según Aristóteles, si es necesario a costa de la verdad (científica), pues «más vale imposibilidad creíble que posibilidad increíble» (*Poética*, XXIV, 10).

Dentro de sus límites (el mundo intersubjetivamente vivido), nuestro saber acerca de las cosas comunes es adecuado y completo. Es inagotable en tanto que no puede ser expresado en definiciones. Es disponible sólo como una certeza inexplícita. Podemos decir de inmediato que, por ejemplo, un gato no es esto o aquello, pero no podemos decir positivamente qué es de manera que la totalidad de su ser vivido sea objetivada. Llevamos con nosotros la noción completa y definitiva de las circunstancias ordinarias de nuestra vida, pero como un intangible que opera sin mostrarse, como un filtro transparente y, como tal, invisible. Estas materias inobjetivables que poseemos determinan nuestras expectativas con respecto al acontecer diario. Nos permiten reconocer las cosas, juzgar de su naturaleza mundana, anticipar su conducta. El análisis reflexivo de este saber nos entrega interminables verdades «sintéticas a priori» –mayormente triviales, pero ocasionalmente profundas y reveladoras del carácter de la vida humana. De esta materia viven la filosofía y la literatura, cada una a su manera. La filosofía crea sistemas conceptuales para objetivar abstractamente (parte de) el saber inexplícito. La literatura lo objetiva en encarnaciones singulares, en individuos imaginarios cuyas propiedades y conducta evocan el universal concreto y parcialmente lo exponen.

Cuando el análisis conceptual o la imagen concreta son acertados, *sentimos* que es así, como si la materia de nuestro saber aceptara sin resistencia la impronta objetiva. ¿Cómo podríamos, si no fuera así, asentir espontáneamente al soneto que declara a los gatos «poderosos y dulces», «friolentos», «sedentarios», «amigos de la ciencia y de la voluptuosidad», etc. (Baudelaire, «Les chats»)? Nos parece que esas imágenes baudelaireanas dan en el blanco. Pero ellas no reciben su legitimación del concepto formal de un felino domesticado ni de la ciencia zoológica. Su verdad es la de nuestra vida vivida –una ilusión, un sueño, que contiene en sí, repetidas, las diferencias de ilusión y realidad, superficie y hondura, accidente y esencia.

10. Mensajes y literatura

Los conceptos de comunicación, información, signo y mensaje han sido formalizados y generalizados a tal extremo por la tradición semiológica, desde Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce, que la totalidad de la experiencia humana ha podido ser comprendida como un conjunto de relaciones semióticas, la naturaleza, como un inmenso proceso de información, las diversas esferas de la cultura, como sistemas de signos, y la vida humana, en términos de Peirce, como una semiosis infinita. En esta hipótesis panlingüística alienta un proyecto de síntesis intelectual que es característico de nuestro tiempo y que está aún en desarrollo, aunque, sin duda, ha perdido ya mucho de su fuerza inicial.

El riesgo de toda extensión generalizadora del alcance de un término es que, al desaparecer las distinciones previas, las tradicionales, que le fijaban límites más estrechos, se pierden de vista diferencias reales que el concepto tradicional marcaba. Si llamamos «lenguaje» a todo orden intersubjetivo de las cosas, no ya metafóricamente como cuando otrora se hablaba del lenguaje de las flores o del libro de la naturaleza, sino en el sentido técnico de una estructura taxonómica con virtudes informativas, empieza a hacerse difícil el percibir la especificidad de los diversos órdenes de la experiencia –y la diferencia real entre lo que es lenguaje, en el sentido tradicional, y lo que es substantivamente mundo. Una suerte de entropía abstractiva nos da, o promete darnos, el poder teórico de la formalización matemática, pero reduce la coloración cualitativa del saber y nos priva de herramientas hermenéuticas, en el sentido existencial de la palabra: herramientas para esclarecer reflexivamente (no «objetivamente») nuestra propia vida.

Ésta no es, claro, una observación crítica nueva, ni original de nuestro siglo, aunque su figura actual lo sea. Corresponde a la animadversión en contra de la concepción científico-matemática de la realidad, típica del pensador romántico (Blake, Schelling, Shelley y tantos otros) y que perdura como factor fundamental de nuestra situación intelectual. La semiología, precisamente,

por establecer un designio formalizador y nomotético en medio de las disciplinas del espíritu, es motivo propicio para las reacciones hostiles de la sensibilidad poética y de la cultura humanística. Aunque este antagonismo es, en principio, y por razones de la más profunda naturaleza, insuperable, bien hará la ciencia en tomar en cuenta las objeciones que le arroja la intuición experta de aquellos que llevan la materia pertinente en su propio vivir.

Las consideraciones que expondré no son, ciertamente, hostiles a la semiótica de la literatura. Por el contrario, se inspiran en algunas de sus concepciones y quieren contribuir a su desarrollo. Pero trataré de reactivar distinciones implícitas en la lengua tradicional para su posible uso en el modelo semiótico de la literatura.

Si se define «mensaje» con máxima generalidad como el ocurrir de una diferencia, o, algo más estrechamente, como un algo generado en un individuo que llega a ser parte relevante del campo de acción de otro, no cabe duda de que la obra literaria, entre muchísimas otras clases de objetos (desde el sonrojarse hasta una biblioteca), es un mensaje –que va del autor al lector. Lo es también si definimos mensaje mucho más estrechamente como una configuración significante, hecha de material lingüístico e intencionalmente producida por un sujeto, que es recibida, descodificada y comprendida por otro. Y, sin embargo, nuestra sensibilidad idiomática nos indica que en el sentido cotidiano y fuerte de la palabra mensaje hay determinaciones esenciales que no corresponden a la experiencia de la literatura. Por eso, no es usual llamar mensajes a las obras literarias, sino sólo decir que algunas de ellas *contienen* mensajes. El postulado semiótico de que la obra, en su totalidad, es un complejo signo, o un mensaje textual, tiende a hacer desaparecer las diferencias que bien observa y retiene la lengua común. Trataré de mostrar que estas distinciones que laten, oscura, pero insistentemente, en la experiencia común, tienden a retornar en las investigaciones de poetología semiológica a modo de especificaciones del concepto teórico de signo, y, además, que ellas corresponden a enseñanzas tradicionales, y aun antiquísimas, del pensamiento estético.

El concepto de situación comunicativa y los varios modelos que esquematizan las relaciones de emisor, receptor, signo y referente (términos a los cuales agregan algunos, siguiendo a Roman Jakobson, los de canal, o medio, y código), son hoy instrumento frecuente del análisis de literatura. Proyectando retrospectivamente este esquema sobre algunos desarrollos teóricos de las décadas pasadas, puede decirse que hacia fines del siglo diecinueve empezó a agudizarse en la reflexión de escritores y estudiosos de las letras el interés por la función estructural del emisor en la obra, en contraste con la

atención explícita casi exclusivamente referencial o temática de la historiografía literaria tradicional. (Otra cosa es el interés biográfico, desde antiguo, por el autor). Retomando algunas preocupaciones de la estética romántica, e invirtiendo sus valoraciones, autores como Flaubert y Henry James, y, más tarde, Kafka, Joyce y muchos otros, ponen en juego una conciencia hipercrítica del sujeto narrador, sus modalidades y funciones, la cual ha tenido por uno de sus resultados la inhibición de la figura del narrador autorial y de sus virtudes organizativas del universo novelístico. Surgió de esas transformaciones una influyente poética del punto de vista narrativo, de amplia vigencia, sobre todo en su modalidad behaviorista, hasta entrados los años cincuenta, y cuyo cuestionamiento teórico se debe principalmente a la obra de Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (1960). En la práctica crítica, se desarrolló en la primera mitad de nuestro siglo, entre diversas metodologías, la estilística que hoy podemos llamar clásica, la de Karl Vossler, Leo Spitzer, Amado Alonso y tantos otros, cuyo enfoque metodológico en las particularidades de la dicción, y su presunta fuente psíquica, constituye también un ejemplo de atención especial al término emisor de la comunicación literaria. La desaparición del narrador-guía (y, en general, de muchas de las expectativas rituales de los géneros tradicionales) en parte significativa y característica de las letras de las últimas décadas, parece haber traído necesariamente consigo la acentuación del papel organizativo del receptor, y con ello el crecimiento de los valores y las satisfacciones de la perspicacia hermenéutica y del desciframiento textual en la experiencia de la lectura –un desarrollo demasiado reciente, a mi ver, como para que pueda darse un juicio seguro acerca de sus virtudes y de las ventajas y desventajas espirituales de esta transformación de los contenidos narrativos. Como si fuese parte de una misma corriente intelectual, ha surgido en estas décadas la «estética de la recepción», encabezada por H. R. Jauss y W. Iser y vinculada a tradiciones fenomenológicas y, contemporáneamente, a la llamada «estilística afectiva» de S. Fish y a la «estilística estructural» de M. Riffaterre. La estética de la recepción es una modalidad analítica e interpretativa que, en su estudio de la obra, parte del polo opuesto al de la estilística clásica, y que quiere reconstituir el psiquismo lector, determinado por la forma, necesariamente incompleta, del texto y los sistemas culturales y de grupo de la historia.

Pero no sólo han reconocido así los estudios literarios, en la obra, las dimensiones expresiva y apelativa del discurso, además de la dimensión representativa y de las estructuras propias del signo. También desde la década de los cincuenta se ha venido señalando con insistencia que estas dimensiones no son meramente las relaciones reales y externas del autor y el lector con

la obra y su tema, sino, a la vez, estructuras imaginarias e internas de lo vivido en la lectura. Hemos aprendido a percibir la diversidad, a veces sutil, de autor y hablante interno, lector y destinatario implícito, realidad y visión ficticia. La inmediatez lingüística con que se comunican el emisor y el receptor ficticios dentro de la obra literaria, no es idéntica con la comunicación, remota y de hecho impersonal, entre el autor y su público. La situación comunicativa que preferentemente describen lingüistas y semiólogos no es necesariamente lo que tiene lugar en la vida histórica de las letras. En la literatura, la situación comunicativa lingüística, en sentido estricto, es la estructura interna de la obra. Vale la pena, pues, preguntarse una vez más si, después de todo, la literatura es una forma de comunicación y mensaje. Y si lo es, de qué tipo.

Podemos dar por evidente que la comunicación de la literatura no tiene la reciprocidad efectiva de un intercambio de mensajes entre individuos singularizados. Tampoco tiene el carácter de la noticia periodística, la arenga política o el anuncio comercial, los cuales, aunque dirigidos, como las obras literarias, difusamente a todos y cada uno de un grupo de contemporáneos, están, a diferencia de la literatura más representativa, determinados con precisión cronológica en su circunstancia de referencialidad y en su campo de posible respuesta pragmática.

La literatura, como el mito, la filosofía, la escritura religiosa, la historia del pasado, es un mensaje no sólo difuso sino también duradero. En una de sus intenciones constitutivas, va dirigida, como otras formas de la alta cultura, a todos los hombres de todos los tiempos –aunque a este designio se agregan y hasta oponen otros, más restringidos. La respuesta que la obra literaria puede provocar, típicamente, no tiene fecha determinada u oportunidad histórica única. Por eso, no se la interpreta de modo adecuado cuando se la quiere explicar fundamentalmente como un mero documento de la acción histórica de un tiempo. ¿Iremos, pues, a decir que carece la literatura (o la filosofía, la escritura religiosa, el mito, el discurso historiográfico) de historicidad? No parece razonable afirmar, como se hacía en tiempos menos relativistas, una total ahistoricidad de la cultura espiritual. Pero tampoco es plausible declararla comunicación de sentido sólo estrechamente circunstancial, mercadería nada más que para cierta temporada, o gesto urgente de persuasión para una acción histórica puntual. El análisis de la situación y carácter de la recepción literaria permite, me parece, aclarar algo las difíciles relaciones de historicidad y ahistoricidad que la obra lleva constitutivamente en sí.

Consideremos primeramente el fenómeno de la *actualidad* de un mensaje. Mensajes privados, así como en general los que forman parte de una gestión pública, tienen un período de actualidad, el período durante el cual

es posible una respuesta a sus urgencias. Después, desaparecida la relación real de emisores, destinatarios y los objetos de su interés, los mensajes quedan sin vida comunicativa, materia sólo para una posible reconstrucción imaginaria de situaciones del pasado, esto es, para un nuevo «mensaje», de muy diversa índole. Claro está que si las situaciones que dan origen al mensaje son prolongadas o repetidas, la vida del mensaje es larga, y, teóricamente, si la situación comunicativa pertinente es interminable, el mensaje conservará para siempre su virtud. (La larga vigencia de un mensaje, sin embargo, no lo hace necesariamente parte de la vida espiritual más encumbrada, ya que verdades triviales –culinarias o higiénicas, por ejemplo– pueden acompañar toda existencia civilizada y formar parte de una pedagogía elemental y perenne). Podría hablarse, pues, de mensajes puntuales y mensajes crónicos, aunque es claro que el significado usual de la palabra mensaje se limita a los puntuales u ocasionales. Las obras literarias, en todo caso, deberán ser consideradas preferentemente como transmisiones de sentido de vigencia duradera, y no como mensajes meramente ocasionales.

Sin embargo, no puede negarse que hay una actualidad literaria, y que las obras poseen también en algún respecto actualidad histórica, en el sentido epocal de la palabra. En todo momento se da la lucha de los artistas innovadores en contra de las formas genéricas y estilísticas que ellos declaran ya obsoletas e impracticables (o, como dice Barthes, «inescribibles»); se suceden los estilos generacionales con ritmo enérgico (tanto que la velocidad del cambio parece poner a veces en apuros a la inventiva denominativa de los críticos –como ha ocurrido con el desplazamiento del *nouveau roman* por el *nouveau nouveau roman*). La muerte de los estilos tiene una forzosidad seria, que confiere a la historicidad del arte, valga la paradoja, el carácter de una ley natural. Hay, pues, algo estrechamente circunstancial y perecedero en la producción artística.

Pero, y he aquí una diferencia fundamental con respecto a los mensajes puramente circunstanciales, parece que son las *formas* de la literatura las que pierden vigencia, no las obras. Ningún escritor eminente escribe hoy teatro isabelino, novelas decimonónicas o poesía culterana, pero las obras de Góngora y Shakespeare, Stendahl y Dostoyevski no están menos vivas que las de Ricardou, Sarduy, Barthelmy o Handke. ¿Deberá deducirse de ello que la forma es el mensaje circunstancial y el «contenido» el mensaje duradero? Es una vieja idea de la crítica, presente, por ejemplo, en el *Arte poética* de Horacio (en los pasajes en que señala los problemas inherentes al inevitable envejecimiento de los vocablos), el que cada generación debe encontrar formas nuevas para transmitir, deleitando, un mismo repertorio de verdades esenciales,

provechosas. No obstante, la separación cortante de forma y contenido, presupuesta en tales aseveraciones, no es aceptable para la reflexión estética, ciertamente desde el Romanticismo, pero implícitamente ya desde Aristóteles y Horacio. Lo que intentan aprehender esas viejas fórmulas es un fenómeno real y de primera importancia, pero más complejo que lo captable por la dicotomía corriente de forma y contenido. Ella puede aplicarse a un mensaje lingüístico usual, pero no al tipo de comunicación que es la literatura. Como sugeriremos en estas páginas, la obra literaria es más bien una comunicación indirecta de formas que un mensaje con contenido explícito.

Las obras literarias perduran en su efectividad específica; y el canon de la literatura universal no es simplemente un archivo de documentos para la reconstrucción imaginaria del pasado. Las obras literarias, pues, deben de contener, substantivamente, «mensajes» (significados) sin circunstancia ni oportunidad precisas, comunicaciones dirigidas no a provocar una determinada y pronta reacción, sino tal vez a nutrir la reflexión de los seres humanos sobre la totalidad permanente de su situación.

Vemos así que la obra literaria, más bien que un mensaje, parece ser un conglomerado o sistema de comunicaciones de diversa clase, puntuales algunas, crónicas otras. Está claro que la palabra «mensaje», con sus connotaciones corrientes de oportunidad circunstancial, resulta inconveniente para designar la entidad poética. «Comunicación», en uno de sus sentidos, es término más amplio y más apropiado a esta experiencia compartida por autor y lectores.

Está en relación con estas determinaciones el que sea siempre problemático determinar el *tema* de una obra literaria –hecho sugestivo, porque la efectividad de un mensaje no tolera equívocos o ambigüedades acerca de aquello a que se refiere. Ningún mensaje funcionará bien como tal si no sabe el receptor a qué circunstancia apunta. La menos cuestionable determinación del tema de una novela, por ejemplo, es la que lo identifica como la historia ficticia que la novela narra –con respecto a la cual historia ficticia no cabe, por cierto, al lector conducta alguna: el «mensaje» de la obra, así entendido, carecería a priori de toda respuesta posible (salvo que el lector se torne don Quijote ante Gaiferos y Melisenda). La historia ficticia es tema del discurso del narrador, pero no puede ser tema del mensaje real del autor al lector. Lo restante son temas que suponemos indirectamente (tipológica, simbólica o metafóricamente) evocados en la obra, y que la interpretación debe hacer visibles y, eventualmente, formular. Pero se nos muestra abundantemente en la historia y en la práctica actual de la crítica que tanto lectores como estudiosos regularmente disienten acerca de cuál sea verdaderamente el tema –o cuáles sean los temas– de esta obra o aquélla. Así, es probable y natural en la vida literaria

que una obra sea óptimamente recibida, con unánime entusiasmo, sin que haya acuerdo sobre su tema y presunto mensaje, y aun sin que muchos de sus admiradores puedan enunciar siquiera a modo de ensayo su contenido de comunicación.

Tenemos, pues, que la comunicación literaria parece carecer de dos características esenciales de todo mensaje, o, al menos, poseerlas ambiguamente: precisa actualidad pragmática y referencialidad temática definible y definida. La efectividad pragmática de la obra literaria es, en lo principal y duradero, al parecer indefinible –lo cual nos trae a la memoria la determinación kantiana del objeto bello como dotado de una constitución adecuada a finalidad, pero carente de finalidad. Su referencialidad temática es vaga e inconceptualizable –es una «idea estética», al decir de Kant, o un «símbolo», en el concepto de Goethe y los románticos.

Finalmente, la intencionalidad original del autor-emisor del presunto mensaje parece ser un supuesto cuestionable, sobre todo a la luz de la crítica de inspiración psicoanalítica y desconstructiva, pero ya para la idea que, por ejemplo, Schelling y también Hegel (y ya el Sócrates del *Ion* platónico) tenían de la labor parcialmente inconsciente de la creación artística y la limitación de la autoconciencia del sujeto individual.

Todo esto sugiere que concebir la literatura bajo el concepto de mensaje y según el modelo de la relación lingüística es probablemente un desliz categorial (una «metabasis eis allo genos»). Pero, si es así, ¿cabría hablar de *comunicación* y de *sentido* como funciones de la literatura?

No obstante lo ya señalado, es un hecho a mi parecer insoslayable que la obra, como un todo, es un producto deliberado de su autor (aunque pueda desconocer éste parte de su sentido y de sus razones de ser) y que su normal destino es su recepción por un lector que la vive como visión ficticia de la vida real, y, en consecuencia, modifica así, aunque sea mínima y fugazmente, sus disposiciones éticas. Subsiste, pues, un circuito de comunicación y sentido. Aun es propio hablar, como sugieren los críticos de Ginebra (por ejemplo, Georges Poulet), de una comunión de autor y lector en una idéntica conciencia de visión y sentido. Convengamos, todavía más, en que algunas creaciones literarias pueden reforzar y aun dar origen a comunidades de acción histórica, casi como si fuesen mensajes de actualidad y de tema inequívoco. Preferentemente la poesía y el drama cumplen a veces esa función política. En tales casos se funden en la experiencia del público las dimensiones internas y las externas de la comunicación literaria. Con ello se asemejan estas obras literarias a otras especies de mensajes.

Pero es pertinente observar que a tales obras (las de eficacia circunstancial política) se las declara de valor literario sólo cuando persiste en ellas efectividad estética o afectiva una vez pasada la ocasión de su funcionalidad puntual. Lo típicamente literario es más bien que la obra eminente cree una comunidad de sensibilidad, de la manera de mirar las cosas del mundo, y de un peculiar regocijo. Lo cual, por cierto, no la neutraliza pragmáticamente, ya que tal sensibilidad y disposición de la vida tiene que tener consecuencias e influir en la conducta de los sujetos que la asumen. Pero estos efectos, claro, no son los que incita un mensaje típico con su precisa referencia objetual y su intención explícita o fácilmente explicitable.

En términos semióticos (pero, si no me equivoco, en contra, cuando no de las concepciones, de las formulaciones predominantes en este campo), me parece posible sostener que la experiencia literaria no es la comunicación de un mensaje por medio de códigos compartidos, sino la comunicación de códigos nuevos, y la activación de los viejos, por medio de un mensaje ficticio. La recepción de literatura es un ejercicio de tradicionales y nuevos órdenes del pensamiento, la sensibilidad y la intuición, por medio de una comunicación imaginaria.

Claro está que esta comunicación literaria de códigos por medio de un mensaje ficticio no constituye una tematización de los códigos. No consiste la obra literaria en un metalenguaje gramatical que describa las lenguas de la poesía. Ésa, naturalmente, es la función de la semiología de la literatura. Los códigos literarios son algo que el lector de la obra ejercita sin reflexionar sobre ellos, como el hablante nativo aprende y usa su lengua materna sin reflexionar sobre su gramática y aun sin haber jamás tematizado siquiera una parte de ella. El goce de la lectura bien puede tener una de sus fuentes en este aprendizaje semi-inconsciente y gratuito de complejos sistemas de experiencia, por medio de un juego.

Esta idea de la naturaleza de la literatura se insinúa a través de toda la tradición semiológica contemporánea, aunque no puedo recordar que se le haya dado una formulación decidida. Pero se la puede desprender, en varias modulaciones, de los trabajos de Svend Johansen, Roman Jakobson, C. Lévi-Strauss, J. A. Greimas, R. Barthes, T, Todorov y muchos otros, y especialmente de los de Jurij M. Lotman.

Hay buenas razones para asumir que los códigos implicados en una obra literaria incluyen siempre viejos y nuevos sistemas. Lotman ha insistido en este punto. Códigos tradicionales aseguran la base de inteligibilidad; los nuevos constituyen la actualidad histórica de la creación y –para tomar el tema del «extrañamiento» de los formalistas rusos– aseguran la regeneración

de la agudeza perceptiva del receptor, fatigada por la repetición de los estilos por largo tiempo establecidos.

La persistencia de códigos arcaicos a través de las épocas de la literatura puede considerarse demostrada por las investigaciones de estructuras arquetípicas –"funciones" y "motivos" del relato, «gramática» o «lógica» de la narración, etc., desde W. Propp, J. Campbell y N. Frye a C. Bremond, G. Prince y otros. También pertenecen a estos códigos arcaicos algunos de los que saca a luz Roland Barthes en *S/Z* (el código de la acción, «proierético», y el «hermenéutico», por ejemplo). Sin duda, estamos sólo al comienzo de la investigación de esta materia. El término «código» (como los en este uso equivalentes de «lengua», «lenguaje», «sistema de signos») sufre aquí, debemos notarlo, una generalización formalmente semejante a la que hemos criticado en el uso de «mensaje». Código o lenguaje vale aquí tanto como orden sistemático generador de posibles actos de sentido, como fundamento de intencionalidades, en el sentido husserliano de esta palabra. La violencia así hecha al significado corriente de estas palabras deberá ser corregida en el desarrollo de la teoría mediante especificaciones y distinciones en muchos casos radicales. (Reflexiónese, por ejemplo, en qué rasgos comunes tienen los cinco «códigos» de la citada obra de Barthes, y se advertirá cuán pobre es el concepto de código que los enlaza).

La concepción de la obra literaria como el ejercicio inexplícito, subconsciente, de un conjunto organizado de varios órdenes de la experiencia vital, permite explicar algunas nociones intuitivas frecuentemente sostenidas por buenos lectores. Así, por ejemplo, la recurrente idea de que la virtud esencial de un escritor es el estilo, su modo de visión, el carácter singular de su imaginación o, como han dicho algunos, de su «escritura». Otra es la observación de que nunca parece menos viva una obra del pasado que cuando pertenece al penúltimo sistema expresivo, el que ha sido desplazado por el modo vigente. La lectura de obras que encarnan sistemas más remotos ya no sufre por la fatiga de lo muy visto, aunque, por otra parte, debe encarar el problema opuesto: la pérdida parcial de códigos en desuso. (Es interesante recordar que Ortega, en sus *Ideas sobre la novela*, empieza sus reflexiones aceptando la tesis de que la crisis del género se debe al agotamiento de los «temas», con lo que quería decir: las historias típicas narrables. No obstante, en el curso de su ensayo –para mí, de inagotable riqueza, pese a sus errores– muestra Ortega que la crisis no es de temas, sino de «modos» o maneras novelísticas. En nuestros términos: de códigos).

La multiplicidad de los códigos que se conjugan en una obra explica también que ellas tengan a la vez una determinada actualidad histórica y la perennidad que las hace vivir a través de los tiempos.

Por cierto, el paradigma de la conjugación de diversos códigos en el sistema expresivo de una obra puede ser el de la correlación de (a) la lengua pertinente, (b) la norma o estilo generacional o de escuela y (c) el idiolecto del autor. Pero tenemos evidencias suficientes para afirmar que los códigos puestos en acción por una obra literaria no se limitan a los lingüísticos.

Podemos definir la finalidad del «mensaje» artístico siguiendo al hablante lírico del muy citado soneto de Rilke que expresa el efecto de un torso de escultura arcaica diciendo que es como si éste sometiese al contemplador al imperativo: «Debes cambiar de vida». El arte quiere inducir este cambio mediante un cambio de sensibilidad y visión. No el cambio de la visión concreta de esto o aquello, que no sería un cambio de vida, sino de los órdenes con que articulamos toda nuestra experiencia. Una conversión radical, religiosa o secular, puede definirse como una transformación de los códigos constitutivos de la experiencia. Pero, evidentemente, no es esto lo que una obra literaria *dice*. (El soneto de Rilke *dice* que esto es lo que el torso *sugiere*, y el soneto de Rilke sugiere, en verdad, entre muchas, otra cosa, aunque afín a ésta: que debemos atender, con veneración, a la vibración ética y metafísica de las grandes obras de arte). La obra no nos dice su efecto transformador, sino que nos lo hace sufrir, encantatoriamente, mientras, distraídos, atendemos a su mensaje inexistente.

Definamos ahora lo que es mensaje en el sentido corriente más pleno de la palabra: un signo enviado intencionalmente por un sujeto a otro, en que se transmite, conforme a un código común, una concepción de un determinado aspecto de la situación común de ambos sujetos, manifestándose a la vez, mediante el mismo signo, la actitud del emisor ante ese aspecto de la circunstancia y el proyecto de la reacción que desea provocar en el destinatario; todo hecho con el fin de promover tal reacción.

Si hay verdad en las consideraciones que hemos desarrollado, y la comunicación literaria es una disciplina destinada a poner en juego viejos y nuevos códigos de percepción, sensibilidad e intelección de la vida (teoría no inconciliable, como sugeriré, con la poética aristotélica y la estética kantiana), tenemos que concluir que, si queremos ver la obra literaria como un mensaje, debemos decir que no es un mensaje enteramente consciente e intencional; que su finalidad es, hasta cierto punto, secreta (en parte ignorada por emisor y receptor); que su «tema» real, indirecto e inexplícito, no conceptualizado, no son circunstancias particulares, sino totalidades de la experiencia; finalmente, que la situación comunicativa en que este mensaje adquiere su sentido es, a la vez, puntual y crónica –en otras palabras, no es una, sino un conjunto de situaciones de amplitud creciente.

En vista de las dificultades que imponen las implicaciones tradicionales de la palabra «mensaje» a su aplicación a la obra literaria (constituye un modelo erróneo, aunque heurísticamente no inútil), no es extraño que los teóricos hayan buscado modelos diferentes y se haya propuesto, entre otros, el concepto, venerable desde los ensayos de Schiller sobre la «educación estética», del arte como juego[1]. Tiene este concepto la ventaja de que por lo menos algunos tipos de juegos sugieren el fenómeno de una comunicación sin mensaje, basada sólo en la comunidad de las reglas o códigos que son ejecutados por los jugadores. Pero no es posible explorar aquí los problemas que presenta esta posibilidad teórica. También las acciones rituales, en que el mensaje no es nuevo y, por ser totalmente anticipado, no constituye técnicamente información, y que tienen por función regenerar códigos fundamentales de una cultura, sirven para ilustrar ciertos aspectos de la experiencia literaria.

Por cierto, la idea de que el «mensaje» o, mejor, el significado del arte (su «Gehalt», no su «Inhalt») no es temático, sino indirecto, reformulada en las teorías que se inspiran en la Glosemática de Hjelmslev con el término de contenido *connotativo*, no es nueva, sino tal vez la más antigua de las concepciones del arte. Cuando Ingarden define como función del arte la evocación de intangibles cualidades metafísicas mediante las objetividades imaginarias; cuando Croce habla de la esencia *lírica* de todo arte, y tantos otros autores, del contenido estético como una *expresión* (en el sentido especial de esta palabra equivalente a revelación inexplícita o inefable), tenemos el mismo fenómeno como referente de estas variadas teorías. Pero también filosofías del arte de corte más intelectualista surgen de una intuición semejante. Así, la concepción hegeliana del arte como revelación sensible y siempre insuficiente de la Idea, la cual sólo se dejaría coger cabalmente en el medio puramente conceptual del pensamiento filosófico (concepción que recuerda de inmediato la teoría de la belleza en el *Fedro* platónico), implica que la figura temática no es el contenido substancial del arte. Kant, por su parte, describe este fenómeno minuciosamente en su doctrina del juicio estético. La belleza es, para el regiomontano, un atributo «subjetivo», que no pertenece propiamente al objeto, y sólo puede ser percibido en un acto de reflexión. Puede decirse que, en la teoría kantiana, el contenido estético (la belleza, en este caso) del objeto es algo connotado, no temáticamente objetivado en el signo. Más aún, el fundamento oculto a que indirectamente remite el objeto bello, es el juego armónico

---

[1] Siegfried Schmidt, siguiendo la terminología de Wittgenstein, habla en general de *textos* como «acciones de juego comunicativo»: *Texttheorie* (Munich, 1973). Pero ello es otro ejemplo de erosión de diferencias que la lengua común observa.

de la imaginación con los conceptos puros del entendimiento, esto es, con las categorías. Ahora bien, las categorías son, para Kant, el orden conceptual constitutivo de toda experiencia –lo que podríamos traducir, sin excesiva violencia interpretativa, como el código fundamental. Bella es, para Kant, la imagen que pone armónicamente en juego este código básico –lo cual ocurre sin que el espectador se dé cuenta de la razón de su respuesta subjetiva de placer y admiración.

La noción teórica de *símbolo* artístico, que se insinúa ya, como indicamos, en el concepto kantiano de las «ideas estéticas», y que se desarrolla en el pensamiento estético de Goethe, Schelling y los románticos en general, incluyendo a Coleridge, Carlyle, Emerson, etc., persiste hoy todavía como concepto importantísimo de nuestras ideas acerca del arte, y es también un concepto del significado artístico que lo comprende como al menos no enteramente tematizado, y, desde luego, como inconceptualizable (esto es, informulable como mensaje propiamente tal).

Finalmente, es necesario percatarse de que la clásica doctrina de la *imitación*, como esencia del arte, es también una teoría «connotativa» o «expresiva» del significado de la obra artística. Cuando Aristóteles subraya el carácter «filosófico» de la poesía, no quiere decir, por cierto, que la poesía sea un discurso de *tema* filosófico. La poesía sirve al conocimiento filosófico, de acuerdo al Estagirita, porque evoca consistentemente los universales de las cosas, de la «naturaleza», por medio de los individuos ficticios que presenta –y sólo por esa evocación consistente de los universales respectivos son las ficciones imitación. La *verosimilitud*, según la doctrina clásica, consiste en la indirecta activación de las nociones universales del espectador acerca de la realidad –su código latente de lo posible, lo probable y lo necesario. (*Realismo*, podemos decir, es una connotación de ciertas obras.) Este código aristotélico es mucho más vasto, y más convencional, que el código categorial a que Kant reduce el cuadro connotativo de la belleza. Lo cual hace, y no es paradoja, que el espacio imaginativo lícito para el arte sea, para una doctrina de corte kantiano, mucho más amplio que para la de Aristóteles, y que contenga las formas de la fantasía *inverosímil* que éste, y la tradición clásica, excluía de la teoría. Con ello, Kant puede aparecer como uno de los iniciadores del pensamiento estético romántico, que es todavía, en su mayor parte, el nuestro. No obstante esta gran diferencia, ambas doctrinas, la aristotélica y la kantiana, en torno a las cuales se puede hacer girar la historia de la estética, poseen un fundamento común: la concepción del significado de la obra como objetivación no temática, o, más bien, activación subrepticia de los órdenes de nuestra visión del mundo.

Sé que estas afirmaciones mías exigen un desarrollo mucho más detenido que el que he podido darles aquí. Valgan como sugerencias de la validez e importancia metodológicas del principio de la continuidad de la experiencia intelectual. Así como la actual semiología de la literatura renueva nuestra intelección del pensamiento estético del pasado, sirve éste, a su vez, para orientar las nuevas investigaciones y como correctivo de sus inevitables violencias y unilateralidades. Lo mismo diré de la tradición difusa en la cultura literaria del no especialista y del saber intuitivo que éste adquiere simplemente por el ejercicio y goce de la lectura, y que se deposita en los giros del habla común.

11. Sobre el discurso ficcional

En las consideraciones de este capítulo, usaré las expresiones «fictivo», «ficticio» y «puramente imaginario» como sinónimos. La palabra «ficcional», por otra parte, ha adquirido un significado diferente en el uso crítico común, y es útil mantenerle esa distinción. Un texto (o discurso, narración, obra) ficcional, o de ficción, no es un texto ficticio (aunque puede representar a uno tal; por ejemplo, una novela que se presenta como reproducción del manuscrito de un personaje). En un sentido obvio, una obra de ficción singular (una novela, un cuento) existe y es real. No obstante, ella necesariamente implica la participación de un elemento ficticio, pues, si así no fuera, sería impropio llamarla obra de ficción. Una ficción u obra de ficción es, pues, a la vez (en un sentido) real y (en otro) ficticia. No es fácil manejar teóricamente esta doble naturaleza, como ya hemos visto en los capítulos anteriores. Por eso, no todo el mundo se pone de acuerdo acerca del alcance del elemento ficticio en, por ejemplo, novelas. La mayoría concederá que los personajes y acontecimientos presentados en tales obras son ficticios, al menos en su mayor parte; pero muchos negarán que el discurso narrativo mismo de la novela es ficticio. Este discurso es, dirán, el discurso del autor de la novela, y éste es una persona real. Un discurso efectivo, real, que se refiere a acontecimientos meramente ficticios: tal es probablemente la idea común y corriente de la naturaleza de una obra literaria de ficción –idea, como volveré a sostener, errónea.

Por razones que no puedo explicar detalladamente aquí, es siempre difícil concebir la idea de un discurso ficticio. (Esta dificultad tiene algo que ver, creo, con el hecho de que a veces, o constantemente, ejecutamos actos reales de discurso interior, no materializado fónicamente. Es fácil confundir tales discursos interiores, reales, con el discurso que leemos en una novela. También presenta problemas la, en verdad, no poco extraña idea de un discurso meramente inventado: ¿no son *todos* los discursos discursos inventados? ¿No es todo hablar, y ya el hablar interior, una creación ex nihilo?). La «existencia» de discursos ficticios, ya que no es palmaria, tiene que ser demostrada.

Las premisas para la demostración, acerca de las cuales puede esperarse un consenso, son: a) puesto que en las novelas encontramos personajes que el lector acepta como enteramente ficticios, también las acciones de ellos deben ser pensadas como ficticias; b) algunas de estas acciones son lenguaje, discursos. De ahí concluimos formalmente que se dan, en las novelas, discursos ficticios. Esta demostración es rigurosa, pero, a primera vista, el carácter ficticio parece limitarse a *algunos* de los discursos que forman parte de una novela: los discursos de los personajes.

Ahora bien, esta conclusión adquiere mayor significado cuando reparamos en el hecho de que en algunas novelas y cuentos la narración consiste enteramente en el discurso de un personaje (por ejemplo, en algunas de las llamadas «narraciones de primera persona»). En tales casos, se debe conceder que no sólo el contenido de la ficción (la historia, su acción y sus agentes) es ficticio, sino que también el discurso narrativo mismo es ficticio. El autor real, en estos casos, debe ser concebido como el escribano de un discurso que él mismo ha meramente imaginado, y que no ha imaginado como un discurso propio, sino como el de otro, el de una persona meramente imaginada, su personaje.

Avancemos algo más en esta dirección. Supongamos que la persona ficticia que está narrando la historia (en el modo llamado «de primera persona») tiene sólo un papel muy marginal en ella. En tal caso, es muy probable que usará rara vez el pronombre «yo» para referirse a sí misma, sencillamente porque se referirá sólo rara vez a sí misma. Su narración va a ser formalmente casi del todo una narración «de tercera persona», de tarde en tarde interrumpida por breves observaciones sobre la propia posición y actividades en relación a lo que allí ocurre. Disminuyamos ahora aún más la participación del narrador en el mundo de la historia y reduzcámosla a un hecho dicho en una frase: «Yo estaba presente en esa ocasión», o algo por el estilo. ¿Sería todavía ésta una narración «de primera persona»? *Formalmente*, sí, aunque, considerada desde cualquier punto de vista estético pertinente, esta narración sería equivalente a una narración «de tercera persona». ¿Y qué si damos el último paso y suprimimos esta única autorreferencia del narrador? ¿Cambiaría esta mínima alteración el status ontológico de este discurso? ¿Haría la supresión de esa frase que el discurso narrativo cesase de ser el discurso ficticio de un hablante ficticio y se convirtiese en el discurso real y efectivo del autor real? ¿No sería más apropiado decir que el discurso narrativo sigue siendo ficticio, pero que ahora su emisor ficticio calla acerca de sí mismo?

El lector que ha seguido mi argumento hasta aquí puede ahora preguntar: ¿cómo sabemos (con qué fundamento descriptible) que nuestro narrador

ficcional de tercera persona es ficticio, dado que no participa para nada en el mundo ficticio de su historia? Ahora ya no es, como era antes, parte evidentemente ficticia de una acción ficticia. ¿Hay alguna manera de distinguir a este narrador ficticio del autor real?

La hay. En su modalidad más característica, la pseudoautorial, los narradores ficcionales de tercera persona exhiben un conocimiento del mundo que, por su naturaleza o por su magnitud, es imposible para seres humanos. La percepción que el narrador autorial tiene de los actos solitarios o los pensamientos ocultos de terceros es literalmente fantástica, y, por eso, a fortiori, ficticia. El discurso ficcional del pseudoautor o narrador intrínseco de tercera persona, que es normalmente serio en su tono y carácter, no puede ser concebido como posible, en su género, para un hablante humano real. Es un discurso que debe ser pensado como uno que emana de una fuente inmediata irreal; tiene que ser comprendido como expresión lingüística de una mente inventada y mágica.

Esta reflexión, sin embargo, es, en cierto sentido, antinatural, porque el lector de ficción normalmente atiende a los personajes y acciones, y no se detiene en el medio transparente de la narración misma.

Por cierto, narradores en tercera persona no necesitan callar acerca de sí mismos para poder seguir siendo narradores en tercera persona. El autor (real) puede imaginarlos como también autores (de historias, reportajes, biografías y, también, ficciones). Emerge así un ámbito ficticio personal del pseudoautor, que es diferente de las circunstancias ficticias de la historia que narra, aunque se relaciona con éstas: es parte de su mismo mundo. Este ámbito separado es un espacio (pseudo)autorial de reflexión ficticia que rodea a la actividad ficticia de narrar o describir. Puede ser fácilmente confundido con las circunstancias reales del autor real, y puede parecerse muchísimo a ellas.

Repito que el lector de ficción no necesita tener una conciencia clara de estos aspectos formales, pues el juego tradicional de la ficción narrativa apunta hacia otro lado, hacia la ilusión de vida contemplada.

Concluyo de estos párrafos iniciales que hay buenas razones para asumir que el *discurso* ficcional es siempre discurso ficticio, aunque el *texto* ficcional es un artefacto físico real, y la *obra* de ficción, una parte real de nuestra vida intelectual.

Intentar una teoría del discurso literario en tanto «acto de lenguaje» parece ser un programa poco atinado, porque la literatura no es un tipo

específico de acto de lenguaje (o un grupo específico de tales tipos), sino la reproducción, en el espacio de lo imaginario, de todos los tipos de actos de lenguaje que ocurren en la vida real (y, en cierto sentido, como veremos, de algunos que no ocurren en la acción comunicativa real). No obstante, una cuestión relacionada con la teoría de los actos de lenguaje puede ser relevante para una definición de la literatura.

Se permite a la literatura no sólo la presentación de seres y eventos ficticios que van conformes con las propiedades de las clases de seres que encontramos en la experiencia ordinaria, sino también la de seres y eventos de naturaleza inventada, cosas fantásticas. Consiguientemente, una pregunta legítima es la de si hay, en la literatura, actos (ficticios) de lenguaje de tipos no dados en el discurso humano real. No es obvio, o tal vez es demasiado obvio y por ello difícil de percibir, el que, como indiqué recién, el lenguaje literario asume a menudo formas fantásticas, es decir, formas que el discurso humano nunca asume en la comunicación real seria. El verso, la expresión densamente figurada, la descripción directa de actos solitarios o estados interiores de terceros, son algunos ejemplos de formas de lenguaje que, sea por su naturaleza o por su grado, exceden las posibilidades del discurso real. Nadie, en la vida real, se comunica seriamente con otros usando estos tipos de discurso. Otro ejemplo notable son expresiones líricas en las cuales un sujeto, a menudo patético y solemne, habla conmovedoramente a alguien que, como parece saberlo el propio hablante, está ausente, o es del todo inexistente.

Los asertos narrativos ficcionales de un narrador autorial, en tercera persona (asertos que, como todo discurso literario, concibo como discursos ficticios), pueden ser considerados, en su generalidad, encarnaciones de una forma de acto de lenguaje que no se encuentra en el hablar real. Una buena razón para conceder este status distintivo a los asertos del narrador en tercera persona de una ficción es que, si se trata de asertos relativos a hechos singulares, no pueden ser seriamente puestos en duda. El que las afirmaciones que hacemos en la vida real, acerca de hechos cualesquiera, sean o verdaderas o falsas, pertenece a su naturaleza misma de asertos empíricos; la posibilidad de que sean falsas, o no estrictamente exactas, es parte de nuestra comprensión de ellas como actos de lenguaje. Por el contrario, nuestra comprensión de afirmaciones pseudoautoriales relativas a hechos del mundo narrado excluye la posibilidad de que sean falsas y les concede a priori verdad y exactitud irrestrictas[1].

---

1 Lubomir Dolezel ha presentado una teoría de las propiedades lógicas del discurso ficcional que difiere de la que he propuesto, pero es en varios respectos compatible con ella. Véase, de Dolezel, «Truth and Authenticity in Narrative,» *Poetics Today*, Vol. 1 (1980), pp. 7-25.

Ciertamente, se tiende a pensar que sería más adecuado decir que sólo lúdica e irónicamente concedemos irrestricta verdad y exactitud a las afirmaciones pseudoautoriales, y sólo en relación con su propio mundo ficticio. Sin duda, pero precisamente dentro del juego de la ficción, y sólo allí, tienen lugar estas afirmaciones; no hay otro modo de tomarlas como afirmaciones serias. Y *tenemos* que tomarlas como afirmaciones auténticas para que la narración tenga sentido y sea efectivamente una narración. Les concedemos lúdica e irónicamente la naturaleza de lenguaje, y ello tan sólo dentro del ámbito de lo fictivo. Son lenguaje ficticio, y por eso pueden asumir formas fantásticas; por ejemplo, pueden ser, como son, afirmaciones empíricas *absolutamente* indudables.

Una vez que aceptamos que las afirmaciones ficcionales son tal cosa, esto es, discurso (ficticio), o sea, una vez que empezamos a leer la ficción adecuadamente, debemos observar las reglas del juego para poder dar sentido al texto, y así dar sentido a nuestra actividad de lectores. La ironía y la ludicidad que los estudiosos del tema mencionan en este respecto, caen fuera del ámbito de mundo y discurso ficticios, aunque no fuera del ámbito de la ficción, entendida ésta como la actitud mental envolvente del lector. Para desarrollar esta concepción, habría que distinguir niveles o esferas de conciencia –digamos, el estado de conciencia real de saber que estamos leyendo una ficción, y la postura imaginaria de la credulidad ilimitada. (El juego que se juega en el leer literatura es, para usar la conocida fórmula de Coleridge, el de «una *voluntaria* suspensión de la incredulidad», pero finalmente es «una voluntaria *suspensión* de la incredulidad»). Dentro de esta segunda esfera, y sólo allí, tiene lugar el discurso ficcional, literario. Sólo allí «existe» la afirmación narrativa ficcional. Se sigue de ello que también el hablante de estas oraciones existe sólo en la esfera de lo ficticio.

Reflexiones como las precedentes me llevaron a criticar la caracterización que hizo John Searle del discurso narrativo ficcional de tercera persona como una serie de afirmaciones fingidas, no serias, inauténticas, hechas por el autor real[2]. Si el lector de ficción jugase el juego de la lectura partiendo del supuesto de que el autor real de la ficción es quien habla, y que sus afirmaciones son meramente fingidas, la narración no tendría fuerza asertiva. Faltaría

---

[2] John Searle, «The Logical Status of Fictional Discourse,» *New Literary History*, Vol. 6 (1975), pp. 319-332; Félix Martínez-Bonati, «The Act of Writing Fiction,» *New Literary History*, Vol. 11 (1980), pp. 425-434. Se trata, en mi artículo, salvo diferencias menores, del capítulo 4 del libro presente.

el magnetismo que emana del narrar. Nuestros hábitos y disposiciones mentales para seguir el hilo de las historias se fundan, en parte esencial, en la experiencia de afirmaciones que tomamos en serio. No llegaríamos muy lejos con las narraciones si cada una de sus frases tuviese que ser efectivamente entendida como si la introdujera un «Imaginemos meramente que...» o «Finjamos que...». Como indicamos antes, no es precisamente fuerza aseverativa lo que falta en las narraciones ficcionales; en verdad, poseen esta fuerza en un grado literalmente fantástico.

Otro inconveniente de la teoría de Searle es que (como ocurre, aunque de modo inverso, con la que Käte Hamburger presentó hace más de tres décadas[3]) divide implausiblemente a las ficciones literarias en dos clases lógica y ontológicamente separadas: por un lado, discursos ficticios –las narraciones que se cuentan en primera persona– y, por otro, discursos reales –las que se cuentan en tercera. Puesto que algunas narraciones ficcionales son, en parte o del todo, narraciones en primera persona, es decir, discursos de narradores «dramatizados», que pertenecen evidentemente al mundo de la historia y son ellos mismos evidentemente sujetos ficticios, los actos narrativos de estos sujetos, sus afirmaciones (así como, en general, todos sus actos de lenguaje), no pueden ser concebidos como meramente fingidos (excepto si ellos son, casualmente, bromas o mentiras, o, si seguimos por un instante a Searle, narraciones en tercera persona que son tenidas por ficcionales *en sus mundos*), sino que tienen que ser imaginados como afirmaciones serias y auténticas. Tendríamos, pues, según lo implicado por la teoría de Searle, por un lado, ficciones que son discursos serios ficticios (consistentes en su mayor parte en asertos verdaderos) de personas ficticias, y, por otro, ficcciones que son elocuciones o discursos reales de personas reales (los autores), pero que sólo fingen ser asertos serios, obviamente no siéndolo. En el mejor de los casos, pues, la explicación de Searle carecería de universalidad para el discurso narrativo literario.

El caso es que ficciones pertenecientes a ambos grupos pueden ser estilística y retóricamente indistinguibles, y muy similares en sus efectos artísticos, de modo que, a menudo, el lector podrá no recordar si una novela o cuento que leyó tiempo atrás, y de los cuales conserva una imagen significativa, estaban escritos en primera o tercera persona. Parece poco probable que esto fuese así si en verdad estas clases de narraciones estuviesen separadas por tan enorme diferencia pragmática, lógica y ontológica como la implicada por la teoría de Searle.

---

[3] K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1957.

En muchos casos, como indiqué en los párrafos iniciales de este capítulo, los narradores de primera persona tienen sólo un papel marginal en la historia que cuentan, y en tales casos, sus afirmaciones relativas a hechos tienden a asumir la misma autoridad que se concede al narrador de tercera persona. La línea que divide las narraciones de tercera persona de las de primera es verdaderamente imperceptible, ya que la «dramatización» del narrador (o sea, su incorporación al mundo de su historia) sólo necesita de una frase, algo como «Conocí personalmente a X (aquí el nombre del protagonista, o de un amigo de éste, o de un testigo de los hechos narrados, etc.)». Sólo hace falta una autorreferencia del narrador que lo ponga en cualquier lugar de la red, virtualmente ilimitada, del mundo de la historia. Fuerzas del estilo o la estructura de la obra pueden impedir la ejecución de una tal frase, pero, al menos en la ficción realista, una frase como esa es siempre *lógicamente* posible. Más aún, se la puede dar por implícita universalmente en el discurso narrativo. (Toda narración es potencial o implícitamente narración en primera persona, porque todo discurso es discurso de un *yo*, de un sujeto que siempre puede referirse a sí mismo. Valdría la pena distinguir el hablar *en* primera persona, que es todo hablar, del hablar *de* primera o tercera persona, que difiere conforme al sujeto temático.) No parece acertado, pues, suponer que la naturaleza pragmática y lógico-ontológica de una ficción vaya a depender de un detalle tan menor como una tal frase. Que un abismo lógico-ontológico pueda ser cruzado mediante la simple explicitación, siempre posible, de una frase latente, es un pensamiento fascinante, pero carece de toda plausibilidad.

Estas consideraciones tienden, me parece, a fortalecer la posición que he asumido en cuanto a que hay una continuidad sistemática de las formas narrativas ficcionales, y que todas comparten el mismo status ontológico, pese a sus sutiles diferencias lógicas y pragmáticas. Básicamente, todo discurso ficcional es discurso auténtico y ficticio de un hablante puramente imaginario[4].

En un artículo reciente, Gérard Genette ha propuesto una descripción de la naturaleza pragmática del discurso ficcional que se basa en el estudio de

---

[4] Estoy hablando de la continuidad lógico-formal de las formas narrativas ficcionales que son lógicamente, es decir, de acuerdo a las posibilidades intrínsecas del discurso imaginario, posibles. Es claro que sólo algunas de esas formas posibles han quedado establecidas históricamente como canónicas en la tradición literaria, y por eso, la discontinuidad aparente de los tipos narrativos tradicionales no contradice a la ausencia de fronteras internas que es propia del spectrum a priori de los tipos posibles.

Searle, pero intenta superar algunas de las dificultades que se dan en éste[5]. Genette acepta la tesis de Searle de que las afirmaciones ficcionales de tercera persona son actos de lenguaje del autor (real), y que son sólo afirmaciones fingidas, pero las considera como actos de lenguaje *indirectos* o no literales que forman parte de otro acto de lenguaje, más complejo, y éste no fingido, serio. Así, la descripción del acto de lenguaje subyacente, serio y auténtico, sería algo así como «Estoy pidiendo a Uds. que imaginen que...(aquí la afirmación ficcional)».

Ésta y otras explicitaciones similares del acto de lenguaje subyacente, que tiene el carácter de una orden, petición o ruego, son naturalmente ambiguas. La frase explicativa es a la vez una descripción de lo que el hablante está haciendo (un acto de pedir) y la ejecución de ese mismo pedir. Para comprender bien el argumento de Genette, empero, el sentido enlocutorio («illocutionary») de la frase debe tenerse por petición o ruego.

Alternativa o complementariamente, Genette concibe el acto de lenguaje narrativo como una directiva o, mejor, una declaración, en el sentido que da Searle a estos términos, es decir, una oración de forma asertiva que, en virtud de una autoridad institucionalizada, hace realidad efectiva la misma cosa que describe. Si una persona autorizada para hacerlo dice «Se abre la sesión», la sesión está en efecto abierta. Cuando, al menos en nuestro ámbito cultural, un autor de ficción dice «Una niña vivía cerca de un bosque», el lector o auditor piensa en efecto en una niña que vive cerca de un bosque. De acuerdo a Genette, «la formulación asertiva completa de una oración de ficción sería... 'No es un hecho que había una vez una niña etc., pero con fingirlo hago que Uds. piensen en ello como un estado de cosas imaginario'».

No voy a negar que éstas son maneras razonables de explicar lo que es la ficción narrativa. Publicar ficciones es ciertamente una invitación institucionalizada hecha por el autor a los lectores para que imaginen las personas y acontecimientos narrados en el texto que se publica. Puede suponerse que quienquiera acepte la invitación está dispuesto a imaginar resueltamente a estas personas y acontecimientos, y a tratar de gozar esta actividad. No obstante, veo algunos problemas en la concepción de Genette.

Ante todo, es palmario que esta descripción del discurso ficcional de tercera persona puede ser fácilmente ajustada a la narración de primera persona (que Genette, junto con Searle, opone radicalmente a la de tercera).

---

5 G. Genette, «The Pragmatic Status of Narrative Fiction,» traducido por William Nelles y Corinne Bonnet, *Style*, Vol. 24 (1990), pp. 59-72. Originalmente publicado en francés en *Poétique* 78 (1989).

Podemos formularlo así: «No es un hecho que, como afirma el narrador (de primera persona), esto y aquello tuvo lugar, pero con fingir (crear la apariencia engañosa de) que él lo afirma seriamente, yo hago que Uds. piensen en eso como un estado de cosas imaginario». Dicho de modo más general: ¿No es verdad que las afirmaciones de un narrador pseudoautorial de primera persona tendrán en muchos casos exactamente el mismo sentido y la misma fuerza enlocutivos que las afirmaciones del narrador de tercera persona? Las descripciones de ambas formas como actos complejos de lenguaje pueden ser fácilmente homologadas. Por ejemplo: «No es un hecho (no es el caso) que esto tuvo lugar, pero al crear la apariencia de que yo (él) estoy (está) afirmándolo seriamente, hago que Uds. piensen en ello como un hecho imaginario». Ambos tipos de discurso (el de primera y el de tercera persona) son igualmente «fingidos» (inauténticos, meramente aparentes) o igualmente «serios». La radical distinción que hace Genette (de acuerdo con Searle) entre ambas formas narrativas no parece ser confirmada por su propio análisis.

La noción de «fingimiento», «dar la apariencia engañosa de» («pretending»), en este contexto, es infortunada. Si a) el autor sólo está fingiendo hacer afirmaciones, y b) el discurso narrativo es suyo, entonces nadie está afirmando seriamente esas frases narrativas. No tendríamos lenguaje narrativo pleno y auténtico en el discurso ficcional básico. Los defectos de una tal descripción de la actividad de los escritores de ficción son varios, pero no repetiré aquí lo que expuse en el capítulo 4, «El acto de escribir ficciones». Sin embargo, agregaré que, si para describir la naturaleza del discurso narrativo ficcional quisiéramos usar la noción de fingir (o *hacer como si...*), sería mejor no decir que el autor está fingiendo hacer afirmaciones, sino que está fingiendo ser alguien que está *seriamente* haciendo afirmaciones, fingiendo ser alguien que *puede* hacer esas afirmaciones seriamente. Sólo un ser que pertenece al mundo en que tiene lugar la acción ficticia puede hacer esas afirmaciones seriamente. Al escribir una narración ficcional en tercera persona –podríamos decir bajo este supuesto–, el autor se ficcionaliza y transfigura, finge ser *otro*. Entonces, las afirmaciones no son actos de lenguaje defectivos del autor, sino afirmaciones perfectas de otro, un hablante o escritor que es meramente una persona fingida (o una persona cuya existencia el autor meramente finge presuponer). El autor, según esta concepción, estaría reproduciendo o imitando el discurso de otra persona, pero esta persona y su discurso serían ficticios. Puesto que, en el caso de la ficción, este hablante ficticio es una creación del autor, fingir que, o hacer como si, uno es otra persona, la cual está haciendo afirmaciones serias, sería equivalente a: a) imaginar un hablante ficticio y su discurso, y b) crear una réplica (real) escrita u oral de ese discurso ficticio. De

este modo podemos llegar a la descripción del acto de escribir ficciones que he propuesto.

Volvamos a la corrección que hace Genette de la descripción de Searle del discurso ficcional. ¿Qué podemos decir, en ese contexto, de las narraciones *fácticas*? Leyendo la obra de un historiador, o las noticias del periódico, no podemos dejar de pensar en las personas y acontecimientos que describen. ¿Debemos decir acaso que las afirmaciones narrativas fácticas son actos de lenguaje indirectos, no literales, cuyo significado enlocutivo es el ser parte de una declaración o petición? Todas las oraciones asertivas pueden así ser consideradas como actos de lenguaje indirectos, que encubren un acto de lenguaje complejo de declaración o petición, del tipo de (declaración) «Ahora Ud. piensa en...», o (petición imperativa) «Piense Ud. e imagine que...», o, como lo expresó en una ocasión Bertrand Russell, «Sepan Uds. que...». En verdad, todo hablar, todos los actos de lenguaje podrían ser entendidos como discursos indirectos, que forman parte de un acto subyacente de tipo imperativo o declarativo, el cual podría ser explicitado como «Oigan y comprendan Uds. que...», «Piensen Uds. esto...».

Esta explicación parece sugerir que, en cierto nivel, en el primer paso de la significación, las oraciones asertivas no son todavía propiamente asertos, sino sólo directivas para el pensar del oyente, sólo significativas del contenido conceptual de un acto lingüístico de «declaración» (en el sentido técnico que da Searle a esta voz y que, como Genette, hemos usado en estas consideraciones). En consecuencia, la citada descripción de Genette no sería específica para oraciones ficcionales, y menos para oraciones ficcionales pseudoautoriales de tercera persona. Si hay una diferencia, pues, entre oraciones narrativas ficcionales y fácticas, o entre asertos narrativos ficcionales de tercera y primera persona, ella no puede ser la que señala Genette cuando describe la frase ficcional como un acto indirecto de lenguaje.

La única diferencia indicada por Genette que nos queda por considerar es la de que los estados de cosas descritos por las oraciones ficcionales no existen, mientras aquéllos a que los asertos fácticos se refieren son tenidos por presuntamente reales. De nuevo, esta distinción, con ser tan trivialmente verdadera en un sentido grueso y aproximado, oculta varios problemas. Genette presenta así este asunto: Empieza por aceptar que toda oración (asertiva), ficcional o no, puede ser caracterizada como una descripción de los estados de conciencia de sus emisores y receptores. Y agrega: «El rasgo específico de la oración ficcional es que, a diferencia de las oraciones de realidad, las cuales además (!) describen un estado de cosas objetivo, la ficcional no describe nada más que un estado mental».

Una dificultad de esta concepción es que, si los asertos ficcionales son, como dice, «descripciones de sus propios efectos mentales», no es posible comprender por qué entonces ha de llamárseles ficcionales (y menos aún «fingidos»), ya que se asume que estos efectos mentales ocurren de ordinario tras la oración, casi necesariamente, y son, por consiguiente, reales. Así, las oraciones ficcionales serían, o llegarían a ser, serios asertos fácticos. Estos asertos (y, en rigor, todos los asertos, en tal caso) serían asertos fácticos (casi) necesariamente verdaderos, que pertenecerían a la biografía introspectiva de sus hablantes y oyentes. Por ende, asertos ficcionales de tercera persona serían en un primer momento actos de lenguaje fingidos e indirectos, y después, se tornarían en asertos serios y dotados de verdad objetiva. El autor de ficciones, al menos al comienzo de su acción lingüística, sólo estaría fingiendo fingir.

Genette no saca estas obvias implicaciones de su concepción. La descripción que estoy criticando parece autodestruirse[6].

Hay también un problema más básico en la comprensión de asertos como descripciones de los estados mentales que tienen por efecto. La oración (un ejemplo de Genette) «Érase una vez una niña que vivía con su madre cerca de un bosque» ¿describe un estado mental? Algunos autores han negado que haya algo así como estados mentales, pero aun aquéllos que aceptan su existencia no los concebirán de modo que sea necesario admitir como posible que estados mentales sean niñas que viven con sus madres cerca de un bosque. Me parece indudable que cuando entendemos la frase en cuestión y pensamos en la niña, no pensamos en un estado mental. Pensamos en gente en el mundo, asumiendo desde un comienzo, en la lectura de la ficción, que precisamente estas personas nunca existieron y precisamente esos acontecimientos nunca tuvieron lugar.

Creo entender bien lo que quiere decir Genette en este punto. Su posición corresponde a una persistente tradición psicologista. Puesto que la única cosa real acerca de estas personas y acontecimientos ficticios es el hecho de que pensamos en ellos, es razonable concluir que, en tanto en cuanto tienen substancia real alguna, ellos son parte transitoria de nuestros estados mentales. Sin embargo, cuando se asume esta posición, los absurdos que siempre acompañan a la inevitable noción de lo ficticio emergen con más fuerza que

---

6 Esta figura de pensamiento, un fingir que se finge que resulta en un acto serio y auténtico, es sugestiva en nuestro contexto. Apunta hacia la descripción de la frase ficcional que he propuesto; pues, en mi concepto, como en el de Coleridge, hay un doble movimiento en la comprensión de la ficción. Primero, uno comprende que el texto es ficcional y carece de referente real; luego, se lo comprende como discurso ficticio que se refiere a individuos ficticios y los describe con perfecta verdad.

nunca. Una concepción adecuada de la ficción, a mi entender, ha de admitir su esencial duplicidad. Los entes ficticios existen a la vez realmente dentro e intencionalmente fuera de la mente; el lector o contemplador de arte cree seriamente que esos entes tienen lugar en el mundo, pero esta creencia vive, subordinada, dentro de la esfera de una conciencia de jugar, de imaginar partes no reales del mundo.

Genette cita aprobatoriamente la concepción platónica de que el discurso ficcional (la épica homérica, en este caso) es discurso del autor. Acepta también el concepto de Platón de que los discursos, directamente citados, de los personajes son posibles porque el autor «imita» al personaje, es decir, ocasionalmente finge ser Aquiles, u otros, y entonces presta su voz (la de Homero) a las palabras del héroe. Para poder ser consistente con la posición de Genette, nuestra interpretación de este punto, creo, debe ser la de que Homero estaría fingiendo ser un Aquiles que habla *seriamente*, pues los discursos de Aquiles son internos a la historia contada («homodiegéticos», en la terminología de Genette), en otras palabras: no son asertos ficcionales de tercera persona.

Ahora bien, ¿Hay alguna razón por la cual no debiéramos entender el discurso ficcional básico de Homero como si Homero estuviese fingiendo ser uno (él mismo) que habla seriamente? O mejor, fingiendo ser otra persona, un visionario, un profeta, que está hablando seriamente (muy seriamente, en verdad). El concepto platónico a que alude Genette es el que aparece en *La República*. En el *Ion*, Platón había presentado otra concepción. Allí, se sostiene que el poeta, al crear su poema, no está diciendo su propio discurso, sino recibiéndolo como inspiración divina, y, si escribe, está tomando un dictado. En un sentido *formalmente* afín (sin las implicaciones mitológicas, por cierto), mantengo que el acto de escribir, recitar o componer ficciones es un acto del autor (o del recitador), pero *no* es un acto de lenguaje, no es un hablar, un decir. Es un acto de imaginar y registrar decires ficticios; decires que pueden ocasionalmente ser no serios, dichos en broma, pero que normalmente serán serios, aun cuando asumen formas fantásticas.

Como vemos, la caracterización del discurso ficcional básico (de tercera persona) como otra cosa que asertos (ficticios) serios, conlleva muchas incongruencias. Es más esclarecedor concebir a todo narrador de ficción como un ser ficticio. La variedad y amplitud del espectro de los tipos de narradores ficcionales de tercera persona es también prueba de su ficticidad. Pueden ser visionarios inspirados, familiares voces autoriales, cronistas «omniscientes»,

observadores impasibles e invisibles, conciencias que sólo registran fenómenos perceptibles, fuentes impersonales, inhumanas, de palabras, órganos fantásticos de descripción y percepción que carecen de sentido normal de la vida, etc.

He argumentado en favor de la tesis de que las formas de ficción narrativa que difieren por la posición –ya externa, ya interna a la historia– del narrador, comparten una común naturaleza pragmática, lógica y ontológica básica. El espectro de estas formas es continuo; no presenta un hiato ontológico interno. Quiero agregar unas palabras acerca de la continuidad y homogeneidad del discurso ficticio y del mundo ficticio mismo. Genette, como otros teóricos, sostiene la idea de que no todas las afirmaciones ficcionales tienen el mismo valor de verdad (verdad o falsedad), porque no todo aquello a que se hace referencia en la ficción es ficticio. En las novelas se describe a menudo ciudades conocidas y otros objetos geográficos reales, y a veces incluyen personas históricas como personajes. Se concluye de ello que el discurso ficcional sería una mezcla de asertos empíricamente verdaderos o falsos y asertos puramente ficcionales, correspondiendo la distinción a las entidades no ficticias y ficticias pertinentes. Aun la afirmación «Una niña vivía con su madre cerca de un bosque» ha de ser tenida por aserto que, con frecuencia, será empíricamente verdadero, dice Genette adoptando una observación de J. O. Urmson.

Pero hay aquí confusiones fundamentales. Como todos los actos de lenguaje, los asertos no son entidades intemporales, sino realizaciones contingentes de seres dotados de habla. Meramente como lo que está escrito (o pronunciado en alta voz) aquí, «Una niña vivía con su madre cerca de un bosque» no es un aserto. Es una secuencia de palabras típica de una clase de posibles asertos. Un aserto de esta clase existe sólo cuando, y cada vez que, alguien efectivamente dice o escribe estas palabras con (seria) intención asertiva. Asertos *ficticios* de la misma clase «existen» cuando un hablante puramente imaginado es imaginado como uno que profiere esas palabras con seria intención asertiva. Este particular acto de imaginar ocurre cuando leemos o escuchamos la narración de «Caperucita Roja». Esta afirmación del cuento de hadas, pues, nunca podrá ser empíricamente verdadera en el mundo real, ya que es, a priori, la descripción ficticia de un individuo ficticio. La circunstancia de que es altamente probable el que asertos reales del mismo tenor hayan sido verdaderos, en el mundo real, muchas veces, no puede cambiar el status del acto de discurso ficticio.

Generalizando podemos sostener que el discurso ficcional es homogéneamente ficticio, pese al hecho de que tienen lugar en el mundo real muchas afirmaciones, verdaderas o falsas, que contienen las mismas palabras que las ficticias. El mundo ficticio mismo es homogéneamente ficticio, pese al hecho de que existen o han existido muchos individuos y entidades individuales (personas y lugares, ya sea históricos y de común conocimiento, o bien desconocidos para el público) que pueden ser asociados con la ficción, sea como modelos de los entes ficticios, o como parte ostensible del mundo representado. Dentro de la experiencia ficcional del mundo, todas las personas o lugares históricos (o cuyo concepto es de dominio público) serán reducidos a su imagen convencional y a las propiedades explícitamente mencionadas en el discurso ficcional. Ningún interés empírico acerca de estos individuos ingresará en la esfera de la recepción literaria. Dentro de una ficción, París y Nueva York serán ficcionalizadas, y descripciones de ellas que serían empíricamente falsas en referencia a las ciudades reales, serán aceptadas por el lector como verdaderas y definitivas para el mundo ficticio de la historia.

12. El objeto ficticio

Un distraído filósofo que conozco se ha extraviado en uno de los grandes almacenes de la urbe contemporánea y, a poco de haber empezado a pedir ayuda a un uniformado de amable aspecto, descubre que está hablándole a un maniquí. Se pone sus anteojos y se cerciora de la naturaleza del objeto tocando la fría superficie, que parece ser de cartón piedra o de duro plástico. Pero entonces llaman su atención las formas del muñeco, ciertas líneas como arrugas en torno a la boca, entreabierta en sonrisa, los brazos algo separados del cuerpo, adelantado un pie. Mi amigo retrocede unos pasos para ver bien de qué se trata. El muñeco representa a una suerte de caminante de gesto alegre, y sirve, obviamente, para la exhibición de trajes.

Son tantas las cuestiones epistemológicas, estéticas e ideológicas envueltas en esta ocurrencia (vulgar, aunque, sin duda, infrecuente) que no puedo intentar su análisis exhaustivo. Examinemos algunos puntos de interés para una teoría del objeto ficticio.

En primer lugar, nos parece necesario distinguir tres objetos consecutivos en la experiencia de nuestro filósofo. El uniformado dependiente de la tienda, el maniquí de plástico y el alegre caminante. Podemos decir, siguiendo usos lingüísticos comunes, que el primero es objeto de un (auto)engaño, el segundo, de una percepción (en un sentido fuerte de la palabra), y el tercero, de un acto de imaginación interpretativa.

Pero estos actos cognoscitivos no son simples. Por de pronto, en los tres hay un sub-acto fundamental de impresión visual, y se trata, en los tres casos, parcialmente, de la misma impresión (de la recepción, en diversa medida, de los mismos datos). No entraremos ahora en el análisis del acto elemental de impresión, que, claro está, puede ser descompuesto a su vez y contiene en sí momentos de imaginación e interpretación o hipótesis, además de los datos primarios sensoriales. Lo tomaremos como fundamento simple de los otros.

La experiencia engañada, errónea, ilusoria, está determinada por una elaboración poco atenta, mediante una imaginación precipitada, de datos

visuales insuficientes: se ve de reojo una figura que parece vestir un uniforme, y se interpreta automáticamente su presencia como la de un dependiente de la tienda. Predispone a la ilusión el que imaginación e interpretación operen aquí dentro de un marco de supuestos generales «realista» (suele haber dependientes uniformados en tales tiendas), y, a la vez, sin suficiente determinación «textual», con datos incompletos y vagos. La hipótesis perceptual (que se está ante un dependiente del almacén) en este caso es errónea y su presunto objeto no existe. Pero éste no es propiamente un objeto «ficticio», como veremos, sino ilusión de un tipo particular.

La percepción-comprensión adecuada del objeto (la de que se trata de un maniquí) se constituye mediante una atenta colección de datos sensoriales, elaborados según hipótesis realistas: puede decirse que la tesis de que el objeto es un maniquí responde a la pregunta de qué cosa es posible y probable encontrar en ese recinto comercial que sea un objeto de figura semejante a la humana y hecho de un material sintético.

Por su parte, la imaginación interpretativa adecuada y completa del objeto (la de que se trata de un maniquí que representa a un uniformado que camina alegremente) presupone su cabal percepción-comprensión. La imaginación interpretativa responde a la pregunta: ¿qué *representa* el (objeto comprendido como) maniquí?

Tanto el dependiente en cuestión como el alegre caminante pueden ser definidos como entes inexistentes. El maniquí, como real. Todas las determinaciones que hemos hecho hasta aquí corresponden al sistema conceptual heredado y común con que vivimos –a las implicaciones analíticas de nociones como percepción, ilusión, engaño, realidad, existencia, ficción, etc.

Observemos ahora una diferencia radical entre los dos tipos de inexistencias que aquí se ejemplifican. El dependiente tiene presencia, para el errabundo y miope cliente, en el modo de la percepción llana. Por eso, precisamente, su ser es un (auto)engaño. Sólo posteriormente, desde fuera de ella, puede ser descalificada la experiencia de presunta percepción, y reducida a error, confusión, ofuscación. Cuando se percibe bien el objeto, se sale de la ilusión, reconocida entonces como tal, y desaparece el ente ilusorio. El objeto dado a la mirada inatenta y luego aniquilado, es *irrecuperable;* pues no existe un artefacto, una cosa apropiada y durable, que pueda servir de base perceptual permanente para una reiterable imaginación interpretativa del dependiente. Por eso, éste no es propiamente un ente de ficción o fingido. No ha sido «hecho» ni se lo puede rehacer deliberadamente.

El caminante, en cambio, sólo aparece cuando se ha visto bien el objeto y reconocido acertadamente su carácter de maniquí, es decir, cuando se ha

comprendido que ese objeto real es la representación de algo, y se lo mira entonces para imaginar lo representado. La presencia del caminante es también una ilusión, pero, a diferencia de la presencia del dependiente, no es un engaño y no se da en el modo de la percepción llana; por el contrario, presupone un conocimiento exacto de la naturaleza y función de la representación, y una voluntad consciente de aceptar el juego e imaginar la ficción. Esta presencia ficticia es recuperable a voluntad, pues hay un aparato durable instalado para ello y una tradición viva de hábitos interpretativos del tipo correspondiente. El maniquí y todos los simulacros e íconos comparten esta estructura representacional con las creaciones artísticas. En la interpretación-recepción de las obras de arte, ejecutamos igualmente una voluntaria entrega, basada en la atenta percepción de un artefacto real, a una ilusión sabida y construida como tal, o sea, irónica. (La reflexión teórica de este hecho es ya tradicional cuando Coleridge le asigna su afortunada fórmula de la «willing suspension of disbelief», fórmula que abarca, en su texto, la *Biographia Literaria*, Cap. 14, más que lo que aquí tenemos en vista). El acto imaginante de ficciones es dúplice: se proyecta un ser en el mundo (el mundo nuestro, real) y a la vez se lo suspende en la irrealidad.

Consideremos que, para poder interpretar bien al maniquí, nuestro filósofo ha retrocedido algunos pasos. La proximidad al objeto, que ordinariamente favorece a su conocimiento, es en este caso un obstáculo, tanto como lo sería una gran distancia. En efecto, hay una distancia y una perspectiva privilegiadas y normativas para la contemplación de representaciones. El microscopio no nos ayuda a ver mejor el paisaje en la tela, ni, por cierto, podemos verlo en el reverso de ella o mirándola lateralmente. Como apunta Croce en su *Breviario de Estética*, el peso de una estatua, su composición química, etc. son determinaciones irrelevantes para su ser de representación. La representación no es, pues, el objeto físico in toto. Es sólo uno de sus aspectos. Pero los objetos físicos no tienen de por sí aspectos (a lo sumo, propiedades que los posibilitan), ni menos aspectos privilegiados. Sólo un sujeto contemplador, que, entre otras habilidades, posee el conocimiento de las normas visuales de la tradición estética, extrae del objeto físico la apariencia relevante. Por eso, el artefacto-representación no es un mero objeto material, sino uno que corresponde a normas de interpretación, y cuyo funcionamiento como representación se realiza en un percibir abstractivo del contemplador, que elige, de acuerdo a la norma, el aspecto relevante. En otras palabras:

la representación nunca es una cosa, en el sentido de un objeto material; es una imagen perceptual, un contenido experiencial en cuanto tal. Esto subjetiviza la realidad del maniquí en tanto se lo toma como representación. Esta imagen de una cierta apariencia del objeto real (y no simplemente cualquiera percepción del bulto material del artefacto) es lo que el espectador transfiere a la ilusión del objeto imaginario. La representación se asienta, pues, en el lado subjetivo de nuestra experiencia. Supone una elaboración secundaria de la percepción corriente. Por eso, ya la percepción del artefacto real en tanto representación es un hecho posibilitado por el sistema de signos de la cultura. (El lector advertirá que el fenómeno que estamos examinando es, estructuralmente, el mismo que mueve a F. de Saussure (*Curso de Lingüística General*) a definir como propiamente psíquica la naturaleza del significante lingüístico). Por eso, todo arte está, desde su base real, más cerca de lo psíquico que de lo material, de lo imaginado que de lo sensorial estricto.

Debido a que el (heterogéneo) material constitutivo de la obra literaria es principalmente conceptual, singulariza Hegel, en sus lecciones de Estética, a la poesía como único arte de elementos puramente espirituales, y la opone a la materialidad o sensorialidad del medium de las otras artes. Pero, por lo que vemos, hay que hacer restricciones a este aserto, pues en las artes plásticas interviene la materia sólo en su aparencialidad, vale decir, en una actualización aspectual absolutizada, que se traspone a lo imaginario. (Nadie quiere averiguar la composición química de una estatua para poder apreciar mejor sus cualidades estéticas). Por otra parte, no falta este elemento material en la poesía, pues no sólo la sensorialidad del fonema (abstracta e «ideal», según lo señala Husserl en la primera de sus *Investigaciones Lógicas*) sino todos los aspectos de la expresividad fónica son parte de su ser.

Para concluir esta consideración, observemos que ella agrega un nuevo objeto a la serie de los experimentados por nuestro amigo. El maniquí en su totalidad física ha de ser distinguido de ese único de sus aspectos (o sistema de aspectos) que tiene validez normativa dentro del sistema de la representación. También ese aspecto es un objeto real, pero no llanamente material. No puede decirse de él, por ejemplo, que sea «de plástico o de cartón piedra». No tiene otra substancia que la pura visualidad. Es esta pura visualidad real el existente que presta su ser al objeto ficticio.

Indicada así la distinción entre el ente ficticio y el meramente ilusorio, distinción que se funda, pues, en los criterios de estabilidad, iterabilidad y

fabricación, veamos hasta qué punto puede comprenderse lo ficticio como objeto *inauténtico*.

Que algo sea inauténtico, falso, fingido, puede entenderse de dos maneras: que es algo que no existe, o bien, que existe, pero no es lo que parece ser. Tomemos el ejemplo de un trozo de plata falsa, que no es sino estaño. Podemos decir que ese trozo *de plata* no existe. También, que ese trozo de metal existe, pero que no es lo que parecer ser. Es claro que el objeto mismo no «intenta» parecer ser plata, ni nada. Tiene su apariencia propia y ninguna otra. En rigor, no hay apariencias engañosas, sino sólo observadores imperfectos y engañados. «Inautenticidad» (como «belleza», en la concepción de Kant) es un predicado que erróneamente se atribuye al objeto, siendo cifra de una reacción o modalidad del sujeto. Las cosas son indiferentes a la oposición de verdadero y falso.

Esto transfiere nuestro problema a la modalidad subjetiva de la experiencia. Tanto en el caso del juego deliberado, consciente, de la ficción, como en las experiencias engañadas, «falsas», de lo inauténtico, hay un objeto real de por medio, y, aprehendiéndolo bien o mal, una percepción básica. Podemos decir que es común a la ilusión errónea y a la artística una doble objetividad: intervienen en ellas el ente real bien o mal percibido y el ente ilusorio en que nuestra imaginación (precipitada o sabia e irónica) transforma a aquél. Pero sólo en el caso de la ilusión artística se tiene conciencia de ambos objetos. Hay siempre en toda ilusión un objeto real «enajenado», una realidad (más exactamente: una apariencia real) tomada (errónea o sabidamente) por otra, que no es una realidad. Como dice Santo Tomás, la plata falsa es estaño verdadero, o, como dice San Agustín, un Héctor falso es un actor de verdad. En la aprehensión del contemplador reside la posibilidad de lo ilusorio y de lo falso.

Vemos al maniquí como dependiente o como caminante. «Vemos» al dependiente o al caminante en el maniquí. De esta evidencia de la ilusoria dislocación del objeto real a un espacio imaginario, y del modo parasitario en que el ente ilusorio usurpa la presencia del real, deriva la idea (a mi ver, sugestiva) de definir lo ilusorio, en general, como aquello que existe sólo en una materia impropia: el hombre, no de carne y hueso, sino de plástico, la plata de estaño, el valle y las montañas en la tela, el personaje en la novela. La imaginación deposita en esa materia real ajena a un ente individual imposible.

Pero esta tesis tropieza con grandes dificultades. Ya vimos que no es razonable decir que el trozo de estaño se altere o enajene cuando lo tomamos por plata. Y lo mismo vale para los otros ejemplos de objetos reales que dan pie a una ilusión. La estética fenomenológica (pienso especialmente en

L'Imagination y *L'Imaginaire*, de Sartre, y en las obras de Ingarden) nos ha enseñado que el existir del objeto artístico depende del acto imaginante del lector o espectador, se funda en éste –y, aunque se funda también en la existencia real del objeto-representación o ícono, no puede decirse que exista *en* este objeto material.

¿*Dónde* existe, pues, el objeto ilusorio? Esta cuestión es particularmente penosa para la fenomenología de inspiración husserliana, como ya lo advertía Ingarden (en el prólogo a su *Das literarische Kunstwerk*), sin haber podido remediarlo él tampoco. Pues si el objeto ficticio existe como proyección de nuestra imaginación, la fenomenología clásica se niega a entender esta existencia como intrapsíquica, y postula variadas ontologías de reinos irreales. El objeto imaginario estaría fuera de la mente, pero también, lógicamente, fuera del mundo real, existiendo en una modalidad óntica que participaría del ser y de la nada (como ya proponía Platón) o de la realidad y de la idealidad. Pero esta multiplicación de modalidades del ser repugna al buen sentido, el cual se inclina siempre hacia la posición psicologista, y asume que las meras imaginaciones sólo existen «en nuestra cabeza».

Si aceptamos el supuesto psicologista, podemos retomar la definición del objeto ficticio, o ilusorio en general, como aquel objeto que sólo existe en nuestra imaginación y, por lo tanto, *sólo* en un material extraño a su naturaleza, es decir, existe impropiamente –mientras el objeto real recordado y ausente, que también tiene impropia y transitoria residencia intrapsíquica, existiría no sólo en la mente sino, además, en su ser propio, fuera de ella.

Dejemos de lado aquí los problemas, clásicos también, que surgen de esta psicologización del ente imaginario (los de dar cuenta bajo tales supuestos de sus innegables objetividad o intersubjetividad, iterabilidad, estabilidad, etc.; he sugerido respuestas a ellos en los capítulos 6, «Representación y ficción» y 8, «Ficción y transposiciones de la presencia»). Otras interrogantes requieren aquí nuestra atención. ¿Cómo distinguir el ente imaginario, definido como existente intrapsíquico, del ente real percibido, recordado, pensado, etc. en cuanto percibido, recordado, pensado, es decir, en cuanto (también) existente intrapsíquico? ¿No tengo en mí también la imagen de Thomas Mann, como tengo en mí la de Hans Castorp? ¿No existen ambos inauténticamente, en una substancia impropia, no en carne y hueso, sino en mi imaginación?

Más grave aún, para esta teoría que aquí esbozo, es el problema de la existencia de las cosas en derredor nuestro, de lo inmediatamente percibido por los sentidos, pues, para un psicologismo de metodología subjetivista, introspectiva, que (al igual que la fenomenología, y como toda la filosofía

moderna) privilegia a la experiencia inmanente como fuente de certezas, la existencia extramental del objeto percibido, su trascendencia al sujeto, no puede ser tema de evidencia, sino conjetura hipotética. Así, lo vivido en la percepción real como presente allí afuera ha de ser pensado como proyección, ilusoria a su manera, de lo que ocurre realmente aquí adentro. (Paradójicamente, la fuerza de esta idea subjetivista de la experiencia proviene de la previa aceptación de un naturalismo de sentido común, en que se presupone un mundo –exterior– donde los sujetos psíquicos habitan en cuerpos, de cuyo interior no pueden escapar, y por cuyo conducto físico-fisiológico estímulos de fuera, de inaccesible origen, determinan representaciones cerebrales. Bertrand Russell ha insistido, en varios lugares, sobre esta autodestrucción del realismo ingenuo.)

Lo cual nos deja en manos de un empirismo (o de un idealismo o fenomenalismo) radical, en el que se igualan substancialmente los objetos de todo tipo, como partes del «stream of consciousness». Todo objeto, todo ente pensado, experienciado, vivido, en cuanto tal, existiría impropiamente, parásito de la substancia de la mente, y su trascendencia y mundanidad serían ilusiones, o construcciones más o menos justificables y útiles. El «conocimiento» de un objeto sería una enajenación aceptable, consistente con otras, de la substancia psíquica. Así también nuestro mundo todo y nuestro propio ser. Sólo la dislocación enajenante de porciones de la materia psíquica, su atribución irreflecta a otros presuntos continuos ónticos, daría lugar a un mundo enfrente, y a un sujeto detrás, de la corriente de las representaciones, de los signos. «Il n'y a pas de hors-texte»: así reformula Derrida, me parece, esta concepción de William James, heredera de largas tradiciones tanto empiristas como racionalistas y transcendentales[1].

Con todo, las distinciones básicas que hemos hecho no pierden su validez en este contexto. Ellas pueden ser traducidas de uno a otro código metafísico. Ya vimos que se fundan en las diversas modalidades de las experiencias en que se nos dan los objetos, y también en sus relaciones de contigüidad. Pues el objeto real es vivido derechamente como tal (y su descalificación a ilusorio sólo es posible subsecuentemente, desde otra experiencia), mientras el objeto ficticio es vivido inequívocamente como ficticio, en la irónica, doble intencionalidad que lo proyecta, y, además, está atado, en vínculo de contigüidad esencial, a una percepción previa de tipo especial, en la cual algo se nos aparece como representación, ícono.

---

1 *De la Grammatologie* (París, 1967) p. 227.

Para precisar mejor la naturaleza del objeto ficticio, comparémoslo a aquel tipo de objeto real que más se le aproxima: el objeto real ausente (lejano o pretérito) cuya presencia imaginaria es evocada mediante una representación (narración, fotografía, imagen de la memoria, etc.).

Asumiendo, por presentarnos la máxima dificultad para nuestro esfuerzo de distinción, los supuestos de un empirismo radical, podemos decir lo siguiente. Tanto el objeto real representado (descrito, retratado, etc.) como el ficticio son instantes de la corriente de la conciencia. Ambos, en su aparición, van precedidos por la aparición, bajo el modo perceptual, de entes vividos como reales: las palabras descriptivas, la fotografía, la tela pintada, la recitación oral, el texto impreso, etc. En ambos casos, la aparición del objeto representado se atiene a los aspectos relevantes de la representación (adecuadamente) percibida. La presencia del objeto representado ha de concebirse en consecuencia como una dislocación sistemática de los elementos de la representación: diferencias de color y línea en el plano de la tela son transpuestas en relaciones tridimensionales de figura y fondo; el discurso oído al recitador se «escucha» como espontánea expresión de un amante lírico, así como «escuchamos» a Pericles con el texto de Tucídides entre manos, etc. También en ambos casos hay perfecta conciencia de que la presencia del ente representado es ilusoria. Está ahí, frente a nosotros, pero, lo sabemos, no lo está realmente. La duplicidad de representación actual y objeto representado ausente, así como la de entregarse a la ilusión de presencia del objeto al mismo tiempo que se sabe que el objeto está ausente, son comunes a ambas experiencias.

(Si en este punto nos preguntáramos qué es, no ya el objeto representado, real o ficticio, sino *la obra* –pictórica, literaria, histórica, fotográfica–, se impone la necesidad de comprenderla como la unidad de representación real y objeto representado. Y esto da lugar, según lo que hemos visto, a dos conceptos del ser de la obra: unidad de artefacto físico y mundo imaginado, o bien, unidad de dos experiencias íntimamente relacionadas por contigüidad y por semejanza estructural; perceptual la una, imaginativa, la otra. Ahora bien, la obra, pese a llevar dentro de sí, si es ficcional, un ente inexistente, es, ella misma, sencillamente real, sin calificativos. Como ente repetible de la experiencia subjetiva e intersubjetiva, pertenece del todo al contexto de la realidad humana espiritual, y ejerce allí, como todo otro elemento de ese orden, interacciones múltiples e ilimitadas.)

La ausencia del objeto real lejano o pretérito difiere de la ausencia del ficticio. El objeto real distante es vivido, al imaginárselo, como parte del continuo natural e histórico del mundo. Se lo sitúa en ese contexto. Lo cual significa, en determinaciones concretas, que lo sabemos como ser independiente

de la representación que lo presentifica imaginariamente. Se lo admite así, en el ámbito de la imagen de nuestro mundo, y predetermina nuestras expectativas de lo realmente posible, como posible objeto idéntico para un número ilimitado de representaciones de todo tipo. Muchas obras pueden tener a un individuo real como idéntico referente. Si el género del objeto real representado es el humano, el objeto real es supuesto como agente de los efectos propios de ese género de entes en el orden de la realidad. Damos por supuesto que habrá dejado huellas materiales perceptibles, perdidas tal vez, pero inevitables. Su enlace con otros entes del orden real obedecerá a modalidades propias de los seres psicofísicos. Es razonable, en consecuencia, documentar su existencia como lo hacemos con figuras históricas.

¿Tratamos así al objeto ficticio? Sí y no. He ahí el problema. Pues no podemos imaginar a Hans Castorp de otra manera que como un hombre de carne y hueso, que vive en un determinado lugar y tiempo de nuestro mundo histórico, dotado de ser psicofísico, posible objeto de ilimitado número de representaciones, memorativas tanto como perceptuales, etc. Pero, al mismo tiempo, lo sabemos privado de realidad individual, no buscaremos datos de su existencia civil en los archivos hanseáticos, ni fotografías suyas, ni parientes o conocidos que guarden recuerdos de él. En rigor, hemos puesto a Hans Castorp desde un primer momento en un espacio absoluto, incomunicante con el real, el espacio de *nuestro* mundo, pero *ficcionalizado*. Esta dislocación transitoria y restringida de la imagen del mundo es el acto fundacional de la fantasía artística. Es, para usar el término de Ortega, la creación del espacio de la intrascendencia, de lo que no pasará más allá de su círculo imaginario.

¿Y si hubiese habido un tal sujeto como Hans Castorp, tal vez de nombre diferente, pero de características del todo, o en gran parte, correspondientes a lo que leemos en *La montaña mágica*? Si tal cosa fuese un día determinada, el libro de Thomas Mann sería posible materia (problemática, por cierto) para lecturas no novelísticas (sin dejar, por cierto, de seguir siendo posible objeto improblemático de lecturas novelísticas). Se podría cuestionar su exactitud biográfica, la suficiencia de sus fuentes informativas, la comprensión que ha logrado de esta persona, su discreción, etc. Todo ello se haría sabiendo el lector literariamente educado que no se toca así la esencia y significación de la obra, que ella es indiferente a esas relaciones con individualidades del mundo real, pues despliega su sentido sólo dentro de la cápsula del mundo ficcionalizado, y sólo por su indirecto intermedio alude, en inexplícitos términos universales, y no singulares, al mundo real. El Hans Castorp de la novela seguiría siendo una ficción, una entidad absoluta, sobre la cual no hay más fuente de conocimiento que esta singular obra. En este sentido, no es posible

equivocarse acerca de la naturaleza ficticia de un objeto: el objeto ficticio es tal como se lo concibe y, fuera de ello, nada. Algo tenido por real, en cambio, sí puede muy bien no serlo.

En consecuencia, puede afirmarse que el ente pensado como real es vivido y sabido como uno que existe, en tanto imagen, impropiamente en la substancia psíquica de quien lo piensa y que, además, existe en su ser propio, en el continuo a que pertenecen los entes de su género (seres humanos, por ejemplo, en el continuo de la realidad psicofísica). El objeto ficticio también es vivido como uno que existe, en tanto imagen, en la substancia mental, y, en tanto imagen, como ente real. Pero, contrariamente al objeto real, el ficticio es *vivido* como existente, pero es *sabido* como inexistente, en el continuo propio de los entes de su especie. Suponemos, al imaginarlo, que Hans Castorp no ha existido entre los hombres de carne y hueso, aunque lo imaginamos entre ellos. En ese contexto real, le atribuimos ser nada. Por lo tanto, se lo piensa constitutivamente como ser que existe sólo de modo impropio, sólo en una materia que no es la genéricamente propia –pues su género no es el de imagen mental, sino el de ser humano.

La ficción, abusando, en cierto modo, de las posibilidades que yacen en la autoenajenación de lo psíquico (autoenajenación que define la esfera psíquica, pues es su ser mismo, y que es malentendida en la teoría fenomenológica de la intencionalidad de la conciencia), exhibe, al fracturarla, la estructura representacional de toda la experiencia humana. Al mimetizarse como ente trascendente, al que ipso facto declara inexistente, la conciencia de la ficción expone el operar de nuestra imaginación, revela su creatividad fingidora y su potencialidad ilusoria, pero también, por contraste, la sujeción de la experiencia a continuos ónticos que no dependen de ella sola, que tienen determinaciones y ley, y que sugieren un orden trascendente. La experiencia de la ficción supone a la de la realidad, y hace más nítido el carácter de ésta.

Hemos buscado la definición del objeto ficticio en sus determinaciones formales, es decir, en la modalidad de su proyección, de su vivencia imaginante, que lo distingue de otros objetos conscientemente representados (los reales), por una parte, y de otros objetos ilusorios (los involuntarios e inestables, como el dependiente de nuestro ejemplo), por otra. Pero ¿no habría que considerar la posibilidad de que el objeto ficticio se distinga también del objeto real por sus rasgos materiales intrínsecos, por cualidades de irrealismo, fantasía, imposibilidad genérica y constitutiva? No es infundado pensar que

los objetos de ficción, fuera de su diferencia ontológica, tienen características ónticas descriptibles diferentes de las de los reales. No puede dudarse que el ser sabida e intencionadamente ficticio de un objeto abre la posibilidad de juegos metarrealistas de la fantasía, y la historia del arte nos ofrece abundante colección de entes no sólo imaginarios, sino inconciliables con los supuestos de la experiencia ordinaria. Pero, como Hans Castorp, hay también muchas criaturas de ficción que en nada contradicen a los principios del acontecer real. El ser ficticio o imaginario no implica ser fantástico. Así, pues, no parece posible definir al objeto ficticio como fantástico. Es irreal, pero no necesariamente irrealista.

Otra cosa, de mayor complejidad e inabordable en breve espacio, es si, *en su conjunto*, la experiencia del contemplador del objeto ficticio no lleva *siempre* en sí, además de su diferenciación modal, notas materiales intrínsecas de irrealidad. Ellas bien pueden no residir en los objetos imaginados más obvios (los personajes, lugares y sucesos, digamos, de una novela) sino en elementos más próximos a la manera aspectual de la representación: por ejemplo, el narrador o el destinatario implícitos, o el discurso narrativo mismo. La idea de que el discurso literario mismo es, no sólo ficticio, sino en alguna medida fantástico, intrínsecamente irreal, me parece digna de serio estudio. La he presentado ya en varios de los capítulos de este libro. Y creo que en otras artes representativas pueden encontrarse equivalentes de esta instalación de lo sobrenatural en el cuerpo de la obra imaginativa.

Para terminar, permítaseme una derivación algo remota, pero que, no obstante, es un corolario de lo que hemos visto. El objeto ficticio, podemos resumir, es ilusorio e inauténtico, existe sólo en una substancia impropia, parásito de la potencia autoenajenante de la psique. Pero su (re)producción obedece a normas interpretativas mantenidas por la tradición cultural y, en especial, artística, y, además, está fundada en la percepción (también sistemáticamente funcionalizada) de un artefacto real, hecho para posibilitar esa reproducción. Por eso, el objeto ficticio es repetible, intersubjetivo y estable.

Artefacto y ficción son, pues, creaciones de la voluntad humana, artificios de una intención estructurada por hábitos y normas tradicionales. El ente artístico es algo hecho, una fabricación, no meramente un evento natural. (La lengua vincula estrechamente a lo ficticio con lo «hechizo», como en latín «facticius» y «fictum»). Ello implica que es algo dotado de sentido, finalidad, función determinados. Todo lo hecho es hecho para... Por ende, el acto de

interpretación imaginativa que da, una y otra vez, existencia actual al ente ficticio, es *constitutivamente* un acto de recuperación del sentido original y originante. Es, en rigor, impensable un texto (algo hecho) que no tenga un sentido determinado –aunque esta determinación bien puede ser, y con frecuencia es, plural en sus funciones y ambigua en sus contenidos, y bien puede ser mal interpretada o sólo parcialmente actualizada. Bien pueden también nuevos sentidos agregarse a los originales, en función de nuevos contextos y situaciones. Pero, o serán afines al sentido original y dependientes de él, o la compleja máquina de la representación resultará un impedimento y no una ayuda para las nuevas funciones. La idea (muy corriente hoy) de que la acrecencia de sentidos a través del tiempo, o la variedad de las «lecturas», o la pluralidad de funciones y contenidos simultáneos, de una y la misma obra, sean una evidencia contraria al principio del sentido único original, descansa en una reflexión fugaz.

El muñeco de la tienda puede ser sacado en farándula por las calles, usado de decoración en una sala, dado como juguete a los niños. Pero ¿por qué no se hace esto sino rara vez o nunca? Habrá que responder que el muñeco no tiene mucha gracia o efectividad en tales funciones, es demasiado grande para juegos infantiles, poco llamativo para un espectáculo callejero, impreciso para una lección de anatomía, etc. «No ha sido hecho para eso». La máquina de una obra literaria, el texto, es mucho más compleja que un maniquí, y su aplicabilidad, muchísimo más restringida.

La obra de ficción, como hemos visto, excluye constitutivamente la posible verdad *singular* de su representación (posibilidad que, en cambio, da sentido al documento, a la historiografía, al retrato, al relato cotidiano de lo acaecido, etc.). No excluye, como Aristóteles señaló, la posibilidad de presentar, a través de los individuos ficticios, verdades universales. Pero, siendo meramente imaginarios los hechos representados en el arte, su tipicidad o ejemplaridad podrán ser reveladoras, pero nunca probatorias. Además, los rasgos fantásticos, metarrealistas, a que se inclina la ficción, y que son esenciales en el arte, como concedía el Estagirita, a la vez que contribuyen a inducir experiencias intensas y deseadas en el espectador, comprometen la posible verdad universal de la poesía. (Ésta es «más filosófica que la Historia», pero, claro, menos que la filosofía misma). Así, desprovista de verdad singular, y aun de consistente verdad ejemplar, carece la obra de ficción de un sentido obvio, y parece carecer de un valor superior. En verdad, sólo puede comprenderse su vasto imperio como consecuencia de valores ínsitos en las enigmáticas experiencias (emocionales y extáticas o serenamente cautivantes, a la vez que parcial y confusamente reveladoras) del contemplador. Hay, por todo esto,

algo problemático en la pregunta por el sentido o los sentidos de la obra de arte en general, así como de cada una singularmente.

Finalmente, junto con considerar a las obras de ficción como productos de una voluntad humana, que, para crearlas, opera dentro de los sistemas significativos tradicionales de la cultura, ¿no es también necesario pensarlas, como sostenían Schelling y los críticos románticos, como eventos de la naturaleza? ¿Podemos limitarnos a concebir el sentido originante de la obra como contenido de la intención más o menos consciente del autor, o debemos también aceptar que se manifiestan en sus figuraciones, transformadas de múltiple modo, fuerzas primarias de otra índole? Las interpretaciones genético-causales (las marxistas en parte; en mayor medida, las freudianas y las biográfico-existenciales) van en esa dirección, como también, más radicalmente, las sugerencias estéticas de Darwin y las filosofías del arte de Schopenhauer y de Nietzsche. La tarea ideal es pensar la obra de ficción a la vez como fabricación y como efecto de la causalidad universal. Para usar los términos de Dilthey, «comprenderla» y «explicarla». Paul Ricoeur ha propuesto, en este sentido, «explicar» la obra según la semántica estructuralista de Lévi-Strauss y de A.J. Greimas[2]. Pero ello, declaradamente, es renunciar al intento de una explicación dentro del marco de la causalidad natural, ya que se trataría solamente de explorar un nivel más elemental, y menos consciente, de significación codificada, cultural. Sólo una antropología naturalista puede darnos las claves para explicar el otro sentido de la ficción, el encubierto y transfigurado por la voluntad de juego y las tradiciones estéticas.

Pero también para esa hermenéutica genético-causal es requisito previo la recuperación exacta del sentido original de lo fabricado en tanto tal. Si ello no ocurre, los fenómenos cuya explicación causal se busca no estarían válidamente dados, y la especulación bio-existencial carecería de fundamento.

---

2 «What is a text? Explanation and Understanding», en *Hermeneutics and the Human Sciences*, editor J.B. Thompson, Cambridge, U.K., 1981.

Índice

TRABAJAN EN LOM

Comité Editorial Silvia Aguilera, Juan Aguilera, Mauricio Ahumada, Alejandra Caballero, Mario Garcés, Luis Alberto Mansilla, Tomás Moulian, Naín Nómez, Paulo Slachevsky **Relaciones Públicas** Mónica Benavides **Asesoría Editorial** Faride Zerán **Diseño y Diagramación Editorial** Ángela Aguilera, Marcos Ribeiro **Exportación** Ximena Galleguillos **Página web** Edgardo Prieto **Producción** Eugenio Cerda **Impresión Digital** Carlos Aguilera, Ángel Astete, Jorge Ávila **Preprensa Digital** Daniel Véjar **Impresión Offset** Héctor García, Luis Palominos, Rodrigo Véliz, Francisco Villaseca **Corte** Enrique Arce, Eugenio Espíndola **Encuadernación** Carlos Campos, Gonzalo Concha, Sergio Fuentes, Marcelo Merino, Gabriel Muñoz, Miguel Orellana, Marcelo Toledo **Diseño y Diagramación Computacional** Carolina Araya, Jessica Ibaceta, Claudio Mateos, Ricardo Pérez, Lorena Vera **Servicio al Cliente** Elizardo Aguilera, Carlos Bruit, Fabiola Hurtado, José Lizana, Ingrid Rivas **En la Difusión y Distribución** Jaime Arel, Mary Carmen Astudillo, Elba Blamey, Marcos Bruit, Alejandra Bustos, Cristian Bustos, Marcela Cornejo, Luis Fre, Carlos Jara, Nelson Montoya, Pedro Morales, Cristián Pinto, Nevenka Tapia **Librerías** Georgina Canifrú, Nora Carreño, Ernesto Córdova, Soledad Martínez, Gabriel Pérez **Área de Administración** Mirtha Ávila, Diego Chonchol, Eduardo Garretón, Manuel Madariaga, Marco Sepúlveda. *Se han quedado en nosotros Adriana Vargas, Anne Duattis y Jorge Gutiérrez.*